

**Viper '89. - 10. int. Film- und Videotage Luzern,
23.-29. Oktober 1989. Retrospektive "Experimental-
filme von Frauen 1960-1989". Teil II: Texte. Rose Lowder,
Brief (Seite 1 - 6) Noll Brinckmann, Zur Sexualität der Farbe im Experimen-
talfilm (Seite 6 - 17) Noll Brinckmann, Die weibliche Sicht (Seite 17 - 53)
Heide Schlüpmann, Die Emanzipation des Films. Zu Germaine Dulacs und
Maya Derens Theorien der Avantgarde (Seite 53 - 13) Marianne Lohmann,
Entstehung feministischer Filmkritik und Filmtheorie in der Bundesrepublik (Seite
13 - 2) Weiterführende Literatur (Seite 1).**

Rose Lowder, Brief. Avignon, 27 August 1989. Dear Cecilia, I thought it
might be useful to indicate some of my experience with colour in relation to my film
work. First of all I have to take into account that the way one sees colours is
informed by the way colours appear in one's country of origin (1941-1960 Peru in

my case). Coloured crayons made in different continents vary considerably although lately commercialization has evened out particularities. I discuss the problems this point provokes for creative work in colour in my thesis, e.g. p. 591-592. (Hier und im folgenden bezieht sich Rose Lowder auf ihre Dissertation "Le film experimental en tant qu'instrument de recherche visuelle", Université X, Nanterre, Paris, 1987).

After a fine art training I worked with colour both by applying colours on three dimensional surfaces (I specialized in sculpture) and by using, or modifying by various processes, the colours and textures of found materials of diverse dates.

When I came to work in film I was confronted with how different a problem the material presents. When working in paint one is used to complete control of the working process and final result even if obviously the materials used make known their physical limits quite clearly.

In film a large part of the process, a part which has great possibilities, the printing, is done by someone else, someone applying blindly very established norms governed by mass production values totally foreign to any practice concerned with developing a sensibility for the characteristics of the material in relation to the way it is used. At various points in my thesis, when relevant to the subject, I discuss aspects of this problem.

I have tried to deal with this question in various ways throughout my own work. Each attempt has been both discouraging and interesting. I tried to work with b/w and colour from my first film (Roulement, rouerie, aubage, p. 258 of thesis) but one falls on the problem that the only way to have an authentic b/w (b/w print on b/w stock) is to join b/w to colour and not to print b/w on colour stock. Thus appears a technical problem if one wants to go from b/w to colour in the same film often. In RAPPROCHEMENTS, I filmed alternatively b/w, colour, b/w, colour, throughout the entire film, joining the reels up in the order they were shot for the final print. One's perception of b/w and colour is modified by this alternation. This, while interesting, limits both

the furthering of more intricate work and the distribution of the print. Another 4
attempt was made with SCENES DE LA VIE FRANCAISE: LA CIOTAT, where b/w neg.
was printed alternatively with colour neg. onto colour stock without special
precautions realizing that the couplers in the neg. would produce various shades
of yellow picture instead of b/w.

Previously I tried to generate more vivid colouring in COULEURS MECANQUES by
dispersing the grains (adjusting the degree of focus and definition in relation to the
speed of the filmed movement): coloured shapes drift up and down across the
screen occasionally disappearing suddenly.

In my frame-by-frame-in-the-camera films I worked both on the subject and on the
procedure to try to work on the colouring. In RUE DES TEINTURIERS, besides
choosing to define (focus on) precise parts (shapes and colours) of the framed
scene, I also waited for the filmed items to appear in a certain light or, in the case
of passing objects (e.g. cars) to be of the desired colour before I filmed. RETOUR

D'UN REPERE COMPOSE takes this a stage further as not only is the time of day, etc.,
carefully chosen, but I also waited for people with certain coloured clothes to make
the water appear, by means of reflection, successively coloured in a particular
way. I then made three versions of the film, with an extra print, shifted one frame
"out of sync" of a different colour superimposed on each version (there is a diagram
for this film p. 448 in my thesis). (...)

LES TOURNESOLS COLORES is a continuation of my tendency to try to bypass the
norms which, if one just lets things happen, are imposed. How can one make sure
one is not served the traditional coloured soup?

The technician I had become very interested in the fact that none of my films
followed the usual processes, to the extent that I had to always give him something
particular to do in order to obtain good work from the lab. LES TOURNESOLS
COLORES was devised to make sure I did not have what would have been for me
brown Parisian flowers. The technician called the straight version the "green 5

version" as there is more green in it than acceptable for the stock manufacturers. 6

The technician has now retired, the lab. has moved and I have to work harder than ever to find ways in which I can film so that no matter what the lab. does I control the material to a certain extent. Small frame by frame focus, light and time adjustment is one way to attempt to solve the problem. This is what has been done in IMPROMPTU. I had to stop the filming to go to Toronto but hope as soon as I can to continue along this line for a while.

I do not know if any of those observations are helpful. I am willing to answer any other questions you might have. Best wishes, Rose Lowder.

Noll Brinckmann, Zur Sexualität der Farbe im Experimentalfilm.

(gekürzte Fassung eines Vortrags-Manuskripts für den

Internationalen Experimentalfilm-Kongress in Toronto, Juni 1989). Die Puritaner

wussten, was sie taten, als sie die Farbe aus dem Alltag verbannten. Als immateri-

elle und scheinbar überflüssige Eigenschaft der Dinge schien die Farbe nur dem

Luxus Vorschub zu leisten, Sinnlichkeit und Sexualität aufzuheizen.

Die Zeit der Puritaner mag vorbei sein, aber die Farbe wird in der westlichen Kultur

immer noch marginalisiert - Designern, Frauen, Kindern, Ausländern, Malern und

dergleichen bleibt es überlassen, sich mit ihr auseinanderzusetzen oder mit ihr zu

spielen. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht bedeutsam zu wissen, dass 10

bis 15 % der männlichen Bevölkerung farbenblind sind (im Rot/Grün-Bereich) - ein

angeborenes Defizit, das bei Frauen nicht vorkommt. Erstaunlich ist, dass alle

diese Farbenblinden in unserer Gesellschaft gut zurechtkommen: abgesehen von

Verkehrssampeln, Uniformen, Farbecodes bei Büroartikeln und ähnlichem hat die

Farbe keine lebenswichtigen Funktionen.

Innerhalb der Männerwelt jedenfalls braucht man nicht unbedingt zu wissen,

welche Farbe ein Gegenstand hat. Und in den wenigen Ausnahmefällen geht es

interessanterweise meist um ordnungsschaffende, kategorisierende Oppositionen:

Blau gegen Gelb, Rot gegen Grün usw. Anstelle der luxuriösen sinnlichen Fülle von 4

Reglementierung widersetzten, scheint der patriarchale Farbgebrauch sich weitgehend im Abstrakten zu erschöpfen. Die katholische Kirche macht hier allerdings eine Ausnahme.

Für Frauen besitzt die Farbe eine wesentlich vitalere und kreativere Bedeutung. Farbe ist enorm wichtig im Bereich der Kleidung, Kosmetik, Innendekoration oder der Kochkunst. All diese Bereiche - und auch ihre Farbgebung - werden Frauen zwar bis zu einem gewissen Grad aufgezwungen (und Männern vorenthalten); aber sie bilden gleichzeitig eine Enklave, in der Sinnlichkeit und Freude traditionellerweise gestattet sind: Im selben Masse, in dem der weibliche Alltag nicht ernstgenommen wird, dürfen Frauen sich ernsthaft mit Dingen beschäftigen, die Männer trivial finden sollen. All dies ist natürlich im Wandel begriffen, aber der kulturelle Wandel vollzieht sich langsam. Noch immer gilt, dass die Farbe eine spezifisch weibliche Domäne darstellt.

Das bedeutet nicht, dass die Männer sich verschworen haben, den Frauen die Farbe aufzuzwingen, oder dass sie sich deshalb weigern, sich ernsthaft damit auseinanderzusetzen, weil sie eine Domäne der Frauen ist. Wahrscheinlicher ist, dass Männer das Thema Farbe aus einer Art unbewusster Solidarität gegenüber ihren farbenblinden Geschlechtsgenossen zu meiden suchen. Und es ist wahrscheinlich auf diese Solidarität - im Verbund mit Relikten des Puritanismus - zurückzuführen, dass Männer sich an den Farbspielen der Frauen so wenig beteiligen, auch wenn sie sie genießen mögen.

Manches spricht darüberhinaus dafür, dass die männliche Farbakese in unserer Kultur viel älter ist als der Puritanismus, so dass die Puritaner nur zu verschärfen brauchten, was ohnehin gegeben war. Zum Beispiel gibt es im Bereich der germanischen Sprachen erstaunlich wenig Vokabeln, um Farbnuancen zu bezeichnen. Das menschliche Auge kann zwar ohne Mühe 180 Töne unterscheiden, im Alltag scheint aber keine Notwendigkeit zu herrschen, sich so präzise über Farben 6

Karminrot, Petrol oder Ocker eigentlich aussehen. In anderen Kulturen scheint dies anders zu sein: Im Südpazifik gibt es eine Fülle von Wörtern für die Farbe Rot, in Grönland für Weiss.

Ein weiterer Grund für die Vernachlässigung der Farbe in unserer Kultur mag darin bestehen, dass es schwer ist, Farben systematisch zu klassifizieren. Zum Beispiel gibt es mehrere rivalisierende Systeme der Kategorisierung: das physikalische mit den drei Primärfarben Rot, Grün, Blau (ohne Gelb); das malerische mit den drei Primärfarben Rot, Blau, Gelb (Gelb und Blau ermischen Grün); und das sogenannte psychologische System mit vier Primärfarben: Rot, Blau, Grün und Gelb, und ausserdem Schwarz und Weiss. Weiterhin kann man Farben nach ihrem Sättigungsgrad ordnen oder nach ihrer Entfernungswirkung und Temperatur: Rot und Gelb erscheinen näher als Grün oder Blau, und sie wirken ausserdem "wärmer".

All dies ergibt Komplikationen, wenn man Gegensatzpaare aufstellen will: im physikalischen System ist Rot die Komplementärfarbe von Grün, aber in der Entfernungswirkung stehen sich Rot und Blau gegenüber; und im psychologischen Bereich kann Rot als Gegensatz zu jeder anderen Farbe empfunden werden.

Es mag auf diesen Pluralismus der Systeme zurückzuführen sein, dass die Farbe oft als eine unheimliche, subversive, schwer zu beherrschende, "weibliche" Eigenschaft betrachtet wird. Sie lässt sich im säuberlichen System binärer Gegensätze nicht einklassifizieren, folgt keiner Logik und gestattet es, dass mehrere Muster sich gleichzeitig und unhierarchisch auf einer Fläche entfalten.

Doch damit nicht genug, es gibt noch mehr und verschiedenartige Wahrnehmungsbeobachtungen zur Farbe:

Farbe kann als eine zufällige Oberflächenqualität aufgefasst werden, eine Qualität, die dem farblichen Objekt nicht wesensmässig zukommt. Denn sie kann dem Objekt entzogen werden, es lässt sich entfärben oder umfärben, und ausserdem variiert die Farbe ohnehin mit dem Licht und der Umgebung. Das gibt Ihr etwas 11

die nur durch schwerwiegendere Eingriffe zu beeinflussen sind. Farbe sitzt lose, beiläufig und oft ohne Funktion auf dem Objekt, und man könnte sagen, dass sie, in ihrer Manipulierbarkeit ebenso wie in ihrer mangelnden Substanz, eine passive Qualität darstellt.

Andererseits kann man Farbe auch als etwas Aktives betrachten, als Zeichen von Energie und Ausdruckswillen. Das Erröten ist ein gutes Beispiel, oder die Farbveränderung von Blumen, Obst und Gemüse, die den jeweiligen Stand der Reife ausdrückt und als Attraktivitätssignal fungiert. Sicher ist es kein Zufall, dass Blüten und Früchte starke sexuelle Konnotationen haben. Und um auf die Puritaner zurückzukommen: ihnen war gewiss der passive Aspekt der Farbe ebenso zuwider wie der aktive. Wechselhaftigkeit und erotische Energie waren nicht ihre Sache.

Eine dritte Form der Farbwahrnehmung ist die subjektive. Die Farbwerte der Objekte können sich verschieben, je nachdem, welche Haltung das Subjekt dem Objekt gegenüber einnimmt. Auch dieser Prozess hat Verwandtschaft mit sexuellen Vorgängen, bei denen ja auch Verschiebungen der Wahrnehmung und der Empfindungen zu verzeichnen sind. Aber gleichzeitig sind solche Wandlungen auch die Arena des künstlerischen Ausdrucks und damit äusserst relevant für den Einsatz der Farbe im Experimentalfilm.

Es ist nicht verwunderlich, dass der Experimentalfilm anders mit der Farbe umgeht als der Spielfilm oder der Dokumentarfilm. Befreit von der Last des mimetischen Realismus, den Zwängen der Kontinuität von Einstellung zu Einstellung oder der Notwendigkeit, schmeichelhafte Haut-Töne zu erzielen, kann sich der Experimentalfilm auf die immateriellen Möglichkeiten des Sichtbaren einlassen. Ihm geht es nicht darum, die Objekte farbgetreu abzubilden, sondern um das Bild an sich - hier kann der Experimentalfilm seine eigene Palette wählen. Und er kann die Farbe sprunghaft, leidenschaftlich, exzessiv oder subversiv einsetzen (wie es FilmemacherInnen wie zum Beispiel Vera Chytilova, Kenneth Anger, Bette Gordon, Ulrike 31

Es ist kein Geheimnis, dass viele Experimentalfilme eine enge Affinität zum Sexuellen haben, ganz unabhängig davon, ob ihre Bilder direkte erotische Konnotationen besitzen oder nicht. (Der pornografische Film soll hier auch gar nicht mitdiskutiert werden.) Diese Affinität - und das gleiche gilt für Dichtung, Musik oder Malerei - ergibt sich einerseits aus der persönlichen, nicht-narrativen, formal erregenden Spannung solcher Werke, andererseits aus ihrer Abhängigkeit von intensiven sinnlichen Eindrücken. Viele Gedichte oder Experimentalfilme lassen sich am besten anhand ihrer rhythmischen Entwicklung beschreiben: sie entfalten sich in fließenden, atmenden, sich wiederholenden, beschleunigenden, verschmelzenden, hektischen, abrupten, zähen, aggressiven oder sanften Kurven.

Innerhalb solcher Strukturen brauchen keine sexuellen Szenen vorzukommen, um das Sexuelle zu beschwören. Es geht nicht um Simulation, sondern um Analogie.

Weniger die Gegenstände, die im Bild erscheinen, stiften eine libidinöse Haltung zu allem, was gezeigt wird: der intensive, obsessive Umgang mit sinnlichem Material erzeugt eine Steigerung und Akzentuierung bestimmter Eigenschaften, löst sie von der Realität und verbindet sie zu neuen physischen und formalen Systemen. All dies ist dem Sexuellen eng verwandt.

Die Farbe ist einer der Parameter, die hier angesetzt werden können - als eine sensuelle Erfahrung, die nicht notwendig mit dem Sexuellen verknüpft ist (das in erster Linie auf taktilen Empfindungen beruht) und deshalb besonders geeignet, als Analogon zu fungieren. Im Experimentalfilm können Objekte ihre Farbe wechseln, Farbe kann von einer Seite der Leinwand in die andere fließen, sie kann das ganze Rechteck als soliden Block füllen, kann die Gegenstände liebkosend überziehen, kann entzogen werden, für einen späteren Höhepunkt aufbewahrt, oder kann ein früheres Ereignis aufgreifen. Weil die Farbe weniger Stabilität besitzt als die Gestalt der Gegenstände, kann sie augenblickliche Stimmungen und Entwicklungen ausdrücken. In Zeiten der Erstarrung kann sie als bewegliches Element

können sich in einer Komposition begegnen. Aehnlich dem Metrum oder dem Reim in der Dichtung kann die Farbe Muster etablieren, die nach Wiederholung und Variation verlangen, Erwartungen setzen und - dennoch überraschend - erfüllen. Vielleicht mehr noch als ihre strukturierende Kraft ist es die energetische Dynamik, die es der Farbe ermöglicht, ihre Objekte oder das gesamte Feld der Leinwand zu erotisieren: üppige, gesättigte Farben zum Beispiel, insbesondere die von Blumen und Früchten, bringen ihre Objekte zu einem eigenen Leuchten. Vor allem auch der Wechsel, das Pulsieren der Farbe wirkt erotisch und wird als Exzess empfunden: als Höhepunkt einer schwerelosen Sinnlichkeit, die erotischer ist als alles Solide und Dauerhafte.

Doch zurück zur Geschlechterdifferenz im Umgang mit der Farbe. Es wurde oben erwähnt, dass ein bedeutsamer Prozentsatz der Männer farbenblind ist und dass die Farbe in unserer Kultur als eine nebensächliche, unbeständige, wenn nicht gar vulgäre Qualität betrachtet wird, der die Frauen erliegen, während sich die Männer enthalten. Es ist denkbar, dass Frauen in der Tat anders auf Farbe reagieren, einen stärkeren Sinn für Schattierungen und Nuancen haben. Es ist ausserdem denkbar - doch das ist eine reine Hypothese -, dass das nicht-binäre Wesen der Farben, ihre Vielfältigkeit und vielfältige, nicht-hierarchische Verzweigung - stärker mit der weiblichen Erfahrung korrespondiert (der sexuellen wie der anderweitigen) als mit der männlichen Wahrnehmung und Konstruktion der Welt.

Ob dies eine biologische Konstante sei oder eine kulturelle Errungenschaft, ist schwer zu sagen. Aber ganz unabhängig davon, welchen Erklärungszusammenhang man wählt, es ist nicht nur zu erwarten, dass weibliche Experimentalfilmer Farben anders einsetzen als ihre männlichen Kollegen, sondern auch, dass sie sich stärker - und gekonnter - auf diesen filmischen Parameter stützen.

Noll Brinckmann, Die weibliche Sicht. Sicherlich ist der historische Augenblick noch nicht gekommen, von dem aus man mit Gewissheit darüber

sprechen kann, was eine weibliche Filmästhetik von einer männlichen unterscheidet. Noch liegt zu wenig Material vor, haben viel zu wenig Frauen in dem Medium gearbeitet, als dass sich endgültige Aussagen machen liessen. Aber man kann bereits konstatieren, dass bestimmte ästhetische Formprinzipien in der Kunst von Frauen häufiger vorkommen als in der von Männern (und dies mehr oder weniger unabhängig von der Gattung, in der gearbeitet wird). Ausserdem, dass die Ablehnung, der Misserfolg weiblicher Kunst in einem gewissen Zusammenhang stehen mit dem Grad ihrer formalen Andersartigkeit. Erfolg oder Misserfolg eines Werkes hängen begrifflicherweise von seiner Verständlichkeit ab. Die Schwierigkeiten, die manche experimentellen Filmemacherinnen haben, gehen zur Zeit weniger auf das Konto sexistischer Machtstrukturen als auf das einer - oft allerdings bornierten - Verständnislosigkeit für ihre Formensprache. Dies beweist der Erfolg mancher Filme von Frauen, die zum Teil ebenfalls eine dezidierte weibliche Handschrift tragen oder offensiv feministische Gehalte transportieren, sich jedoch durch die inhaltliche Nachvollziehbarkeit ihres Grundkonzepts vor dem Schicksal der Unbegreiflichkeit bewahren.

Was überhaupt "Erfolg" im Bereich des Experimentalfilms heissen kann, bedarf der Erläuterung. Bei einer Kunstgattung, die vom öffentlichen Bewusstsein übersehen und von den Kultuhütern marginalisiert wird (weil man offenbar noch immer glaubt, filmische Fotografie sei nicht kunstfähig), ist Erfolg ja eine relative Sache. Er lässt sich nur messen anhand von Einladungen zu Festivals und Vergabe von Preisen, Besprechung in Zeitschriften, Aufnahme in Gruppenprogramme und spontanem Applaus bei den Zuschauern. Es ist schwierig, aber nicht unmöglich, dabei nach Erfolg bei Männern und Erfolg bei Frauen zu unterscheiden. Vor allem die spontanen Reaktionen des Publikums enthüllen generelle Rezeptionstendenzen, denn man kann durchaus beobachten, von welchen Gruppen sie ausgehen. Allerdings muss in Rechnung gestellt werden, dass auch viele Zuschauerinnen der herrschenden Aesthetik verhaftet sind; die westliche, patriarchale Tradition ist ja

auch die ihre.

20

Im folgenden sollen zunächst einige Experimentalfilme von Frauen vorgestellt und auf ihre spezifischen ästhetischen Strukturen untersucht werden. Die Auswahl der sechs Filme - mehr konnten aus Platzgründen nicht besprochen werden - richtete sich zum einen nach ihrer Qualität: nur bei hoher ästhetischer Qualität ist das Argument sinnvoll zu führen. Zum andern nach der Generalisierbarkeit der Befunde. Ein Ueberblick über den bundesdeutschen weiblichen Experimentalfilm kann dabei zwar nicht zustandekommen, wohl aber ein Plädoyer für eine differenziertere Sicht seiner filmischen Gestaltung. Auch den "erfolgreichen" Filmen von Frauen wird es zugute kommen, wenn sie aus der Perspektive einer weiblichen Aesthetik betrachtet werden. Im Anschluss an die Filmanalysen soll eine vorläufige, vorsichtige Aufstellung bestimmter Formprinzipien, die in den Filmen von Frauen bevorzugt vorkommen und herrschenden "männlichen" Prinzipien zum Teil fremd sind, zum Teil zuwiderlaufen, versucht werden: Nicht um ein normatives Raster zu erstellen, sondern um Verständnis dafür zu schaffen, dass solche Eigenheiten keine Fehler oder Exzentrizitäten bedeuten. Ihre ästhetische Qualität, ihre Berechtigung gilt es aufzuzeigen.

JOHNNY ODER DAS ROHE FLEISCH. Eva Heldmann (1984). 'Johnny oder das rohe Fleisch' beginnt mit einer langen, ruhigen Einstellung: eine junge Frau sitzt nackt am Tisch und blickt auf ein Stück rohes Fleisch. Hinter ihr an der Wand ein Foto, auf dem dieselbe Situation dargestellt ist. Es handelt sich um die - bekannte - Kunstpostkarte "Prudence" von Don Rodan, die hier als umgedeutetes Ausgangsmaterial und Requisit zugleich fungiert. Die Szene ist suggestiv, aber verrätselt. Ausser ein paar Armbewegungen der Frau geschieht nichts, während auf der Tonspur Brechts Ballade vom "Surabaya-Johnny" eindringlich geflüstert wird (von der Filmemacherin selbst). Dann eine Grossaufnahme der einen Gesichtshälfte der Frau, dann ihr ganzes Gesicht und ihre Hand, die das Stück Fleisch auf Auge und Wange presst, als wolle sie eine Verletzung kühlen: das rohe Fleisch

12

ebenso wie diese Geste setzen Assoziationen frei, die um Trauer, Verwundung, rohe Gewalt gegen Frauen, aber auch um Perversion, Kannibalismus oder psychische Gestörtheit kreisen.

Die weiteren, ebenfalls sparsamen, intensiv durchkomponierten Bilder machen die Situation deutlicher, ziehen die Parallele zwischen Brechts "Johnny" und dem rohen Fleisch. Die Inszenierung der Frau - eine Art kathartische Selbstinszenierung

(1) - ist als symbolische Reaktion darauf, dass sie verlassen wurde, zu lesen: ein (1) Diese Form der symbolischen Selbstinszenierung mithilfe emotional aufgeladener Gegenstände erinnert an Akt der Befreiung, der dazu führt, dass sie das Fleisch mit zu Bett nimmt, und darin Frida Kahlos Werk, insbesondere jenes Bild, auf dem sie sich selbst in dem Jackett ihres Mannes porträtiert, gipfelt, dass sie sich nackt, den Rücken zur Kamera, darauf setzt. Der symbolisier-

das sie aus Trauer um ihn trägt. ten Roheit, emotionalen Bewegungsunfähigkeit des Mannes steht die ungeschützte, verwundbare Nacktheit der Frau gegenüber, die jedoch eine Formel gefunden hat, um ihre Verletztheit zu verarbeiten. Die Musik ist zum Ende traurig, aber spannungslösend.

Sprengkraft und Originalität dieses 4-Minuten-Films sind faszinierend, für Männer

ebenso wie für Frauen; Witz, Bitterkeit und lyrisches Gefühl halten sich die Waage.

Ohne allzu böse zu werden oder in Larmoyanz stecken zu bleiben, drückt Eva Heldmann den Protest gegen die Kränkung aus, und dieser Protest ist insofern für Männer ebenso wie für Frauen genießbar, als er einem vertrauten menschlichen Gefühl entspringt und demonstriert, dass die Unterlegenen in einer Beziehung nicht notwendig die Schwächeren sind. Eine Kränkung durch die Kraft der eigenen Imagination zu transzendieren ist aufbauend, und dass es hier eine Frau ist, die diese Kraft besitzt, treibt die feministische Sache voran, ohne die Männer vor den Kopf zu stoßen.

Doch 'Johnny oder das rohe Fleisch' ist nicht nur Klage und Befreiung, sondern zugleich ein subtiles filmisches Werk von malerischer Kraft. Die gewählten Farbtöne - ein milchiges Weiss, ein kühles Blau, der Teint der nackten Frau, das Dunkelrot des Stückes Fleisch - ergeben eine Atmosphäre von Melancholie, Sensualität und intellektueller Kontrolle, wie sie dem spezifischen Gefühlsge-

Eigenschaft, sondern eines der zentralen Konstruktionsprinzipien.

Auch die Bildkompositionen sind von melancholischer Statik, geometrisch gebündelt in klaren Vertikalen und Horizontalen. Die Auffassung des Raums wirkt weniger "fotografisch" - d.h. auf Tiefenillusion hin komponiert, zentralperspektivisch - als vielmehr flächig-malerisch, nach hinten geschlossen. Schatten, die Figur und Gegenstände plastischer modelliert hätten, sind vermieden; die Rückwand ist - bis auf die Postkarte - reine Farbfläche, später wird gegen einen weissen Fussboden gefilmt, der dieselbe vage Untiefe erzeugt. Diese räumliche Ruhe bietet den Rahmen, innerhalb dessen der eher wilde Gehalt des Films sich umso wirkungsvoller vollzieht. Keine minimale Geste oder Bewegung bleibt bedeutungslos in diesem Konzept.

90°. Rotraut Pape (1980). Die Filme Rotraut Papes besitzen eine technische Brillanz und Raffinesse, die sie sofort als "experimentell" begreiflich machen.

Man versteht, welche Schwierigkeiten die Filmemacherin überwindet und erkennt die Eleganz Ihrer Lösungen. Wenn sie in dem Film '90°' ihre gesamte Zimmereinrichtung an die Wand schraubt, so dass einerseits, auf den ersten Blick, alles beim Alten bleibt, wenn die Kamera ebenfalls um '90°' gekippt ist, andererseits ein gewagtes Spiel mit der Schwerkraft entsteht, sobald diese Einrichtung "benutzt" wird, sind die theoretisch-ästhetischen Prämissen des Experiments durchsichtig. Und dennoch ist die Ausführung immer wieder verblüffend und in ihrem Variationsreichtum und Rhythmus von hoher und delikater Vollendung.

Die Frage nach einer spezifisch weiblichen Aesthetik stellt sich hier zunächst weniger oder drängt sich jedenfalls nicht auf, da der Film den kulturellen Ansprüchen an das Experimentelle in Technik, Innovation und Projektcharakter vorzüglich gerecht wird. So schreibt Lawrence Weiner:

"Im Verlauf von '90°' wird jedes Einzelbild ein Paradigma dessen, was wir über den Film wussten, und bringt uns zu dem, was wir über die Einführung von etwas 52

filmische Struktur (das Medium selbst) wissen können." (2)

(2) Zitiert nach den Informationsblättern

Weiner stellt *Rotraut Papes Film* in den ästhetischen Zusammenhang der herrschenden Kultur, kann ihn dort bruchlos unterbringen und im Jargon behandeln. Dass

zum 11. Internationalen Forum des jungen Films, Berlin 1981, Blatt 9.

die Filmemacherin ihren eigenen Körper und ihre persönliche Sphäre zum Objekt

des Experiments gemacht hat, tritt demgegenüber zurück. Doch Manipulation mit

Gegenständen und sich selbst, Zweckentfremdung zur Freigabe neuer Bedeutungsschichten sind manifeste Elemente von '90^{er}, die an Werke anderer Künstlerinnen

erinnern. Auch die subtile Farbgebung - Bevorzugung eines reinen Weiss, vor dem

sich alles Andersfarbige wie ausgestellt und isoliert abhebt - und die Raumbehandlung - wieder eine Zimmerwand als Begrenzung - zeigen solche Verwandtschaft. Im

Spiel mit Spiegeln, die konstitutiv und variierend eingesetzt sind, wird diese

räumliche Begrenzung zwar geöffnet, gleichzeitig aber bekräftigt und thematisiert. Die räumlichen Verhältnisse sind irrealisiert, teils ins Flächenhafte gebreitet, teils komplex gebrochen.

NEGATIVE MAN. Cathy Joritz (1985). 'Negative Man' ist ein Animationsfilm, der auf dem Negativ eines Stücks 16mm-Film stattfindet: Cathy Joritz hat ein kurzes Stück

Filmabfall aufgelesen, das einen selbstgefällig dozierenden Mann zeigt, und dann

in das Zelluloid, Kader für Kader, Graffiti dazugekratzt. Der Dozent entwickelt

plötzlich Mickeymaus-Ohren, einen Elefantenrüssel, Zöpfe, ein Knochen steckt

ihm quer im Kopf, schliesslich legt sich eine Schlinge um seinen Hals. Die

Verwandlungen sind aggressiv wie die boshaften Kritzeleien einer Schülerin, die

sich heimlich von Frustration und Langeweile befreit, indem sie Phantasie und

zeichnende Hand subversiv wirken lässt.

Der Dozent zählt zu einer geläufigen Sorte Mann, bildet keineswegs ein Extrem.

Umso überzeugender ist die respektlose Bissigkeit, mit der er verwandelt und

kommentiert wird, denn sie streicht die Häufigkeit dieses Typs heraus und bringt

die Zumutung, die er eigentlich darstellt, zu Bewusstsein. 'Negative Man' dürfte

22

ben, denn, einmal entlarvt, wird den dozierenden Männern nie wieder ihr alter Status zuteil werden. Wichtig für diesen Effekt ist, dass der Mann selbst von seiner Verwandlung nichts merkt, seinen Vortrag ungebrochen fortsetzt, während die Geheimwaffe der Satire ihn vernichtet.

Ueber die Reaktionen der Zuschauer auf diesen Film, der überall mit enthusiastischem Applaus gefeiert wird, schreibt Karola Gramann:

“Dem unmittelbaren Witz kann sich das männliche Publikum zunächst ebensowenig entziehen, wie das weibliche sein Vergnügen daran verhehlen kann. Bei einigem Nachdenken scheint den männlichen Zuschauer allerdings regelmässig ein Katergefühl zu beschleichen. Mit zunehmender Distanz zum Geschehen bröckelt das Vermögen zur nachvollziehenden (Selbst-)Ironie bei den Betroffenen ab.” (3)

Wahrscheinlich ist es gerade die Alltäglichkeit des Dozenten, die das “Kater-
(3) Frauen und Film, Heft 41, 1987.

gefühl” auslöst. Während der Rezeption identifizieren sich die Zuschauer problem-

los mit dem Blickpunkt der Hörerin, die einer Autoritätsfigur ausgesetzt ist, und geniessen ihre pffiffige Frechheit. Doch hinterher kommt zu Bewusstsein, dass hier eine Frau die männliche Autorität untergräbt, und eine Identifizierung mit dem lächerlich gemachten Mann (der ja nichts Aussergewöhnliches verbrochen hat) setzt ein.

Ideologisch vertritt ‘Negative Man’ dezidiert den weiblichen Standpunkt; ästhetisch ist die Zuschreibung zunächst nicht so einfach. Comic Strips und Graffiti, die der Film stillistisch zitiert, sind eher männliche Ausdrucksweisen. Doch die Art, wie die Filmemacherin sich selbst, als Zeichnende, in die Bilder einbringt, ihre Phantasie als gegenwärtige Reaktion auf der Leinwand intervenieren lässt, ist ein eher weiblicher Ansatz. Die Vermischung der Welten - der objektiven und der subjektiven, des Dozierens und des Zuhörens, aber auch der medialen von Fotografie und Zeichnung - ist ein Eingriff in bestehende Kategorisierungen. “Weiblich” erscheint ausserdem die lakonische Kürze, mit der alles Wesentliche fil-

keit des dozierenden Mannes steht.

Dass Cathy Joritz' Konzept mit einer allgemeineren Tendenz in der neueren weiblichen Kunst in Einklang steht, kann ein Zitat aus Silvia Eiblmayrs "Einleitung"

zum Katalog der Wiener Frauenausstellung 'Kunst mit Eigen-Sinn' belegen:

"In die Bildzusammenhänge wie in die fetischisierten Teilaspekte dieser Realität <d.h. der symbolisch vermittelten Ausdrucksformen gesellschaftlicher Realität>

greifen die Künstlerinnen ein, indem sie durch Transformation, Montage, Kompilation, Verfremdung von Form und Material u.a.m. die Signifikanten eben dieser

Realität ihrer ursprünglichen Bedeutung und ideologischen Vernetzung berauben oder diese paralysieren. Der künstlerische Ein- und Uebergreif kann sich irritierend

z.B. gegen Architektur wenden, insofern die Künstlerin mit ihrer körperlichen und gestischen Präsenz sich in die gebaute Ordnung einschreibt. Im transitorisch-

momenthaften Charakter dieses Eingriffs macht sich auch tendenziell eine kritische Haltung der Künstlerin gegen männliche Geniegebaren geltend." (4)

(4) Kunst mit

FROZEN FLASHES. Dore O. (1976). 'Frozen Flashes' ist ein 30-minütiger Stummfilm.(5)

Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation, Wien 1985, S. 9.

Aber er verweigert nicht nur den Ton, sondern auch die Bewegung, oder jedenfalls

(5) Der vorliegende Text ist die gekürzte und überarbeitete Fassung eines Aufsatzes zu 'Frozen Flashes', der im Mai 1980 in der Zeitschrift MedienPraktisch erschien.

jeweils ein paar Augenblicke sichtbar sind. Ihre gedämpften Pastellfarben erinnern an die Blaue Periode Picassos, ihre sanften Umrisse an Handzeichnungen.

Doch sie flackern und pulsieren unruhig, fast aggressiv. Kurze Momente geringer

Beleuchtung wechseln mit blitzlichthafter Weisse, die oft mehrere Stadien durchläuft, so dass das Bild selbst zu zucken und zu oszillieren scheint. Gleich-

zeitig verschiebt sich der Winkel zwischen hellen und dunklen Stadien, so dass die Gegenstände hoch- und niederzurücken scheinen. Dies alles geschieht nicht mit

mechanischer Regelmässigkeit, sondern unvorhersehbar und wechselhaft, in angespannter Intensität.

Die Aufnahmen selbst, die dieser nervösen Behandlung unterworfen sind, wirken 13

Vorgänge, aber sie bleiben zu unbestimmt und ihre Verknüpfung untereinander zu vage, als dass ein fassbarer narrativer Effekt entstünde. Die meisten zeigen Interieurs eines häuslichen Alltags: eine junge Frau im geblühten Rock, ein Mann im blauen Pullover sitzen sich gegenüber, stehen nebeneinander, scheinen sich aufeinander zu bewegen oder beiläufig im gleichen Raum zu befinden. Viele Bilder handeln von Durchblicken, Ein- und Ausblicken - Fenster, von draussen nach drinnen, von drinnen nach draussen, von innen durch die Haustür, durch Türen in andere Räume, von oben ins Treppenhaus. Sie alle deuten auf Beziehungen, Blickverbindungen oder visuelle Auseinandersetzungen, die teils den Personen zuzuschreiben, teils sie zu betreffen, von aussen einzudringen scheinen. Manche Blicke ruhen in kontemplativer Betrachtung auf Objekten, verweisen auf ein Bewusstsein, das die eigene Umwelt als visuelle Präsenz erfährt; manche vermitteln eher das Bewusstsein eigener Sichtbarkeit - vor allem der Frau. Andere Bilder sind beunruhigender, suggestiver. Ein Mann im dunklen Mantel und Stiefeln, von hinten, vor dem flackernden Kamin; der Mann im blauen Pullover, auf dem Fussboden liegend, als sei er gestürzt oder tot: ein maskiertes Gesicht, voyeuristisch von draussen am Fenster; Mann und Frau in einem kleinen Ruderboot, bei rosa Licht auf einem dunklen See.

Die filmübliche Zuspitzung aller Szenen auf Bedeutung, die Ablesbarkeit der Situationen aus Gestik und Bildaufbau sind wie selbstverständlich vermieden. Für die Zuschauer ist es zunächst nicht leicht, narrative Erwartungen auszuschalten, vor allem da manches - die Entwicklung von relativ harmonischen Bildern zu Szenen grösserer Erregung; der unheimliche Auftritt des Maskierten zum dramaturgisch üblichen Zeitpunkt, nach zwei Dritteln des Films - auf eine verborgene, verwischte Spielhandlung hinzudeuten scheint. Doch 'Frozen Flashes' widersetzt sich allen Versuchen, die einzelnen Segmente in eine fiktionale Ordnung zu bringen, und andere Strukturprinzipien erweisen sich als stärker und sinnhaltiger. Gerade das 33

lässt Momente ins Zentrum rücken, die andernorts, im Spielfilm, nicht für erzählwürdig gelten: beiläufige Augenblicke, vor oder nach Ereignissen oder ohne besondere Verbindung zu Ereignissen überhaupt, wie sie im Umfeld emotionaler Spannungen erlebt oder erinnert werden. Trotz oder gerade wegen seiner Unbestimmtheit suggeriert der Film starke Gefühle und Stimmungen - Resignation, Geborgenheit, Schreck, aufwallende Energie, Fürsorge, Versunkenheit, Nervosität.

Mit dem Flackern der Bilder, ihrem plötzlichen Entzug und Wiedererscheinen, ergehen Impulse, die Fantasien in Gang zu setzen; anstelle von narrativer Linearität und Kausalität, wie sie den Spielfilm bestimmt, tritt eine endlose Verzweigung und Verflechtung imaginativer Situationen und Gefühle. 'Frozen Flashes' bleibt offen wie ein Projektionstest, der die Zuschauer zu eigenen Vorstellungen inspiriert, gibt sich jedoch nicht zurückhaltend und neutral, wie es dem Wesen solcher Tests entspricht, sondern insistiert in obsessiver Weise auf der eigenen Gestaltung. Dore O.s Film gilt als äusserst schwierig, viele Zuschauer verweigern die Rezeption, verlassen nach wenigen Minuten die Vorstellung. Stummheit und das anstrengende Flackern der Bilder mögen einen Grund dafür darstellen. Aber letztlich irritierender für die Sehgewohnheiten ist wahrscheinlich die Verweigerung fiktionaler Muster, obwohl fiktional anmutende Personen vorkommen; die unruhige, gärende Darstellung des Unsensationellen; der lyrische Gehalt visuell aggressiver Bilder und die Zirkularität, Statik des Erlebens - eine ganze Gruppe von Prinzipien, die der herkömmlichen männlichen Aesthetik zuwiderlaufen. 'Frozen Flashes' besteht auf der Intensität von Erfahrungen, die möglicherweise der einfache Alltag sind.

AS TIME GOES BY... Rosi S.M.(1982). Rosi S.M.s Film ist eine autobiografische Collage, transzendiert aber die eigene Biografie - über die nichts Faktisches gesagt wird -, so dass eine überindividuelle, assoziative Aussage, ein Bewusstseins- und Stimmungsbild entsteht. Die Bausteine dieser Collage sind vielfältig, hetero-

ineinander. Ihre Bedeutung bleibt unkommentiert, unfixiert; den Zuschauern ist überlassen, sich darin zurechtzufinden, Sinn und ästhetische Ordnung zu entdecken.

Wichtiger als Informationen ist das innere Verhältnis der Filmemacherin zu ihrem Material, und aus der starken Empfindung ergibt sich die Öffnung ins allgemeine, die das Autobiografische zur Gattung, nicht zum Gegenstand des Films macht.

Sabine Heimgärtner betrachtet diesen Schwerpunkt aus der Warte der Eigenständigkeit der visuellen Elemente:

“An diesem Film (ist) zu entdecken, dass Bilder nicht in Bezug zu einer Geschichte gesetzt werden müssen, sondern jedes für sich genommen einen Teil der Geschichte ergibt. Keines ist erfunden, um eine Aussage zu bekräftigen, sie fügen sich fließend ineinander und könnten für jeden Betrachter auch einen Teil seiner Geschichte bedeuten. Es gibt keine Grenzen in Zeit und Raum, nur die selbst gesetzten.” (6)

Aehnliches gilt für die Tonspur, die ebenfalls aus eigenständigen Teilen zusam-

(6) 'As Time Goes By...' in: Bericht der 28. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen, 1982, S. 87 f.

mengesetzt ist, die gleichermassen autobiografisch und überpersönlich verstan-

den werden können. Allerdings werden die vier Hauptteile der Tonspur länger

gehalten, so dass sich eine lineare akustische Struktur aus abgegrenzten Segmen-

ten ergibt: Zu Beginn ist Gershwins lyrisches Lied “Embraceable You” unterlegt,

dessen schwermütig-sehnsüchtige, erotische Süsse zunächst die Stimmung vor-

gibt; später liest Rosi S.M. selbst eine Romanstelle aus ‘Nachdenken über Christa

T.’ von Christa Wolf vor (und niemand könnte sie musikalischer lesen); es folgt ein

Stück Kinderbuch von leichterem Charakter; und schliesslich eine lange Brecht-

Passage, vorgetragen von einem Ausländer, der mit den Konsonanten kämpft, laut

und abgehackt spricht, so dass nur Bruchstücke zu verstehen sind. Eva M.J.

Schmid erläutert, wie dieser schwierige und qualvolle Vortrag sich in den Film

einfügt:

Wie der Rezipient sich Mühe geben muss zu sehen, so muss er sich Mühe geben zu 28

hören. Auch wird durch den "Verfremdungseffekt" des unkorrekten Aussprechens der politische Text akustisch zu einer Art Geräusch-Musik, deren Zerbrochenheit den Brechungen der Aussenwelt jenseits des häuslichen Geborgenseins korrespondiert.(7)

(7) "Rosi S.M.", in: epd Film, Heft 6 (Juni/Juli 1984), S.7 f.

Man könnte ergänzen, dass die ausländische Brecht-Passage auch die Funktion erfüllt, eine Art harten Balken in den Film einzuziehen. Die Tour-de-Force, die er den Zuschauern zumutet, ist zugleich eine Wendung zu Ernst und Verletzbarkeit - zu Themen und Empfindungen, die auch vorher stets mitschwingen, durch die Musikalität der Stimmen und Schönheit der Bildkompositionen aber harmonisiert werden.

Während die Tonspur sich in Abschnitte gliedert, sind die Bilder in freier Folge verwoben, manche Motive kommen nur kurz und einmal vor, andere kehren, vielfältig variiert, immer wieder. Häusliche Szenen mit Kindern und ihren Puppen, mit Schuhen, Blumen und Katzen oder Blicke aus dem Fenster auf Mauern und Strassen wechseln mit Landschaften, Panzern auf einem vorbeifahrenden Zug, Wellen, die sich am Ufer brechen. Dazwischen Fotos, Handschriftliches, Spuren einer Biografie; und immer wieder filmische Selbstreflexion, sei es, dass ein Baby ein Stück Filmzubehör in der Hand hält, sei es, dass Startband-Nummern eingeblendet sind oder die Filmemacherin sich selbst, die Kamera im Anschlag, porträtiert. Auch die Vielfältigkeit des filmischen Materials, der Wechsel von Schwarzweiss zu Farbe, die verschiedenartige Körnung, Tönung, Schärfe sind selbstreflexive Verweise.

Zwei Motive sind von besonderer Intensität. Zum einen der Blick auf eine Backsteinwand ohne Fenster, in der sich eine breite Nische oder Empore befindet, die wie eine Bühne aussieht. Diese Wand kommt leitmotivisch immer wieder ins Bild, bei wechselndem Wetter, aus wechselnden Distanzen, verschiedenen Winkeln, mit verschiedenen Objektiven gefilmt. Ihr Symbolcharakter ist unübersehbar und vielschichtig: die Wand als Begrenzung, auf die der städtische Blick stösst - die

Wohnung; Berliner Hinterhöfe, Wohnverhältnisse, zerfallende Architektur des 19. Jahrhunderts; die Wand als Bühne für die Imagination, als Projektionsfläche für Vorstellungen, die das Gefangensein, den versperrten Blick überwinden: für den Film 'As Time Goes By ...'. Eines der weiblichen Grundthemen, der Gegensatz von Innen und Aussen als Blick von drinnen nach draussen, findet hier eine originelle und filmische Bearbeitung.

Ein zweites besonders intensives Bild ist die Schlusseinstellung. In ihr kommt die Handkamera besonders zur Geltung, die auch vorher oft fühlbar eingesetzt war und das Gezeigte als Gesehenes auswies, auf das die Filmemacherin reagiert. Die letzte Einstellung zeigt einen öden Trümmerspielplatz mit ein paar Bäumen in dämmerigem Licht; er ist begrenzt von einer Häuserwand, auf die in grossen weissen Buchstaben das Wort "Mutter" geschrieben ist. Die Kamera nimmt sich Zeit, erfasst langsam das Gelände in einer zögernden Bewegung von rechts nach links (gegenläufig zur üblichen Blickrichtung), beschreibt einen Halbkreis auf die Inschrift zu, bis das Wort "Mutter" gross und zentral im Bild steht. Rosi S.M. hat vor Gefühlen keine Angst.

'As Time Goes By...' hat viel Beifall gefunden. Doch als bei der Vorführung auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen etwas schiefging, so dass eine zweite, makellose Projektion erbeten wurde, reagierten viele männliche Zuschauer aggressiv - einmal sei schon zuviel gewesen - und verliessen unter Protest das Auditorium. Die offene Struktur des Films oder sein subjektiver Blick, vielleicht auch sein un-
verhülltes Gefühl waren ihnen offenbar unangenehm.

ZITRUSFRÜCHTE. Hille Köhne (1983). 'Zitrusfrüchte' löste bei grossen Teilen des männlichen Publikums in Oberhausen starke Abwehrreaktionen aus: "Spülwasser" war der Ausdruck dafür. Was diese abfällige Bezeichnung auf den Punkt bringt, ist eine Rezeption, für die Abfolge und Komposition der Bilder beliebig blieben, der subtile Fluss von Licht und Farbe sich als Brei darstellte. "Spülwasser" erinnert

ausserdem an die unterste Hausfrauentätigkeit, das Herumpantschen in lauwarmen Essensresten. - Zweierlei verblüfft bei dieser, den meisten Zuschauerinnen völlig unverständlichen Reaktion: dass eine so manifeste ästhetische Leistung ganz unbemerkt vorübergehen konnte und dass ein so ätherischer, leiser, kurzer Film solche Aggressionen verursacht.

'Zitrusfrüchte' handelt von den visuellen Eindrücken eines Sommertages am Mittelmeer, die in ihrer flüchtigen, vibrierenden Sinnlichkeit festgehalten sind. Viel Blaugrün und Zitronengelb, flirrende Blätter, Gitterwerk, Holzwerk, Früchte, ein Steg zum Meer, das aufgelöste Licht auf der Wasseroberfläche, Spiel mit Schatten, kurze, spielerische Auftritte der Filmemacherin und ihrer Freunde sind das gegenständliche Ausgangsmaterial, das einer komplexen, variationsreichen, filmischen und malerischen Behandlung unterzogen wurde. Vieles kehrt immer wieder, aber in je anderer Gestalt: andere Bildausschnitte, andere Reihenfolge der Montage, andere Kombination der Objekte, Uebergang von Positiv zu Negativ, vor allem aber Wechsel in Beleuchtung und Farbtonung. Hille Köhne arbeitet besonders gern mit Farbfolien und Filtern, durch die sie ihr Material virtuos variiert und ihm eine glasige Durchsichtigkeit verleiht. Diese Variationsstruktur gibt dem Film seine Atmosphäre und Einheit, aber auch seine ästhetische Kontrolliertheit, Distanz und Intellektualität. Der Ernst wird jedoch immer wieder gebrochen, teils durch verspielte Einfälle und das nervöse Tempo des Schnitts, teils durch eingreifende Selbstinszenierungen der Filmemacherin, teils durch Uebergang von fotografischen zu Techniken der bildenden Kunst und - zum Schluss des Films - durch Aufnahmen gereihter Bildkader, die den Materialcharakter des Films reflektieren.

Doch die wichtigste Qualität liegt im inneren Verhältnis von Filmemacherin und visuellem Material: die mediterranen Eindrücke scheinen weniger Aufzeichnung der Wirklichkeit als bereits Kamera-Eindrücke zu sein, Reaktionen auf die Wirklichkeit mit den Augen des Films und seiner (Hille Köhnes) Verwandlungsmöglich-

keiten. 'Zitrusfrüchte' wirkt wie eine Art Dialog zwischen visuellen Phänomenen, Kamera, Trick- und Schneidetisch und der Filmemacherin selbst. Veränderungen der Blende lassen das Meer noch wässriger, die Lichtreflexe noch schimmernder erscheinen; die Flüchtigkeit der Eindrücke wird durch Handkamera, rasche Bewegung, plötzliches Anhalten, Zeitraffer-Effekte, Ueberlagerung mit Negativfilm und Nervosität der Schnitte gesteigert; die zarten, abgestimmten Farben der Mittelmeerküste kommen durch Filter noch klarer zum Ausdruck; die Ruhe der Landschaft verstärkt sich durch Verzicht auf Ton, die völlige Stummheit des Films; die malerische Qualität der Bilder wird durch gemalte/gezeichnete Tafeln, die Synthetik von Manipulation und Montage durch Collagen betont; die eigene Präsenz bei der Aufnahme schlägt sich im Vorkommen der Filmemacherin - ihres Fusses, ihres Schattens, ihrer ganzen Person - auf der Leinwand nieder. Jeweils wird auf die eigene Kreation und Kreativität durch Steigerung und weiteres Hervortreiben wahrgenommener Sachverhalte verwiesen - jedoch ohne monomanische Selbstverherrlichung, sondern eher mit einem Gestus der Verwunderung und doch Gewissheit vor dem eigenen Werk. Gegen Ende erscheinen, eingebettet in eine gemalte Bildkomposition und andere graffitiartige Texte, die Worte "Ich bin ein Künstler".

Dieser Dialog zwischen Werk und Künstlerin, mit dem sie sich in alle Elemente ihres Film einschreibt, bestimmt auch Struktur und Dramaturgie. Es ist eine Struktur, die keiner Höhepunkte und Krisen bedarf, sondern aus den Aussagen und Antworten von Material und Bearbeitung lebt, sich in den nuancierten Tönungen von Licht und Farbe niederschlägt. In gewisser Weise entspricht 'Zitrusfrüchte' der literarischen Form des poetologischen Gedichts: einer Form, die gleichzeitig lyrische Phänomene schildert und über den eigenen Entstehungsprozess, das Phänomen ästhetischen Schaffens, reflektiert. Auch poetologische Gedichte halten die Zeit an, verweigern eine lineare Entwicklung, da sie Beobachtung und Kreation, Wirklichkeit und deren Bearbeitung in eins setzen und damit ihre eigene Chronologie

aufheben.

Wenn nun im folgenden eine Reihe ästhetischer Tendenzen herausgehoben wird, die in den Experimentalfilmen von Frauen bevorzugt vorkommen, so sind ein paar Vorsichtsmassregeln und Vorbemerkungen am Platz.

Zunächst ist nicht anzunehmen, dass es ästhetische Tendenzen gibt, die ausschliesslich bei einem Geschlecht zu finden sind. Die Verschiedenheit der Geschlechter ist dafür nicht ausgeprägt genug, weder psychisch noch biologisch, und daher kann es hier nur um Gewichtungen gehen, nicht um die Exklusivität von Merkmalen. Ausserdem werden Männer und Frauen in die gleiche Kultur hineinsozialisiert (wenn auch auf unterschiedliche Weise). Die männlichen Kunsttraditionen sind zugleich die den Frauen angebotenen; weibliche Traditionen existieren nur am Rande, werden kaum vermittelt.

Ein Missverständnis wäre es auch zu glauben, dass die "weiblichen" Tendenzen bei allen Frauen gleichermassen stark sein müssten - oder dass jeweils alle (oder überhaupt diese) Tendenzen nötig sind, um ein Werk als weibliches zu identifizieren. Ebenso wenig macht es einen Mann zur Künstlerin, wenn auch er einige der Tendenzen verfolgt. Allerdings ist nicht anzunehmen, dass das Publikum einen solchen Künstler problemlos versteht und akzeptiert. Er wird mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben wie seine Kolleginnen.

Ein drittes Bedenken liegt in der Gefahr, dass durch das Aufstellen einer "weiblichen Aesthetik" eine weitere und überflüssige Polarisierung der Geschlechter eingerichtet werden könnte. Frauen würden einmal mehr auf etwas festgelegt, was ihnen in dieser Form gar nicht entspricht, würden erneut behindert und gettoisiert. Ausserdem ist, wie eingangs schon gesagt, der Zeitpunkt noch nicht reif, um bündige Aussagen zu machen: Hypothesen, vorläufige Beobachtungen aber können leicht als zeitlose Normen missverstanden werden.

Ueberhaupt ist ja schwer zu entscheiden, welche Eigenschaften als anthropologische Konstanten, als naturgegeben, aufzufassen sind, und welche der weiblichen

zeitbedingt ist jede Definition einer weiblichen Aesthetik. Aehnliche Vorbehalte würden übrigens für die Ermittlung einer männlichen Aesthetik gelten, wollte jemand so waghalsig sein, sie zu erforschen. Auch hier ist schwer auszumachen, was sich geschlechtlicher Identität, was kultureller Sozialisation verdankt. Beides scheint sich in der patriarchalen westlichen Kultur zur Aesthetik schlechthin verschmolzen zu haben, der sich die weibliche nun als andersartige, anomale gegenüber sieht. Aber vielleicht umgreift diese männliche Aesthetik gar nicht alles Aesthetische, sondern hat viele Möglichkeiten vernachlässigt und ausgegrenzt, die nun in der Aesthetik der Frauen wieder zum Durchbruch kommen. Jedenfalls sind manche als "weiblich" erfahrene Tendenzen - zum Beispiel der Verzicht auf eine hierarchische Gliederung des Materials (s. weiter unten, Punkt 6) - in anderen Kulturbereichen, etwa der indischen Kunst, sehr geläufig. So könnte man eines Tages feststellen, dass nicht die weibliche, sondern die (ausgrenzende, normative) männliche Aesthetik eine Anomalie darstellt.

Bei allen Bedenken und Vorbehalten besitzen Beobachtungen zu einer geschlechtsspezifischen Aesthetik ihren eigenen Erkenntniswert, und es ist zu erwarten, dass sie zur ästhetischen Kategorienbildung einen Beitrag leisten, der zu einer grösseren Nuancierung der Betrachtung führt. Sie könnten ausserdem Selbstverständnis und Selbstbewusstsein der Künstlerinnen erhöhen und das öffentliche Verständnis ihrer Kunst - Rezeption ebenso wie Kritik - erleichtern. Von der Verkennung der Qualität weiblicher Experimentalfilme, ihren Misserfolgen, weil sie in ihren formalen Prinzipien und Ausdrucksbedürfnissen nicht begriffen werden, war ja bereits die Rede.

Das Problem, ob und wie sich die Kunst von Männern und Frauen unterscheidet, ist auch im Rahmen der Geschlechterpsychologie interessant. Sigmund Freuds ungelöstes "Rätsel des Weibes" und die berühmte Frage "Was will das Weib?" stehen ja immer noch an. Die sexuelle Differenz hat das Denken dieses Jahrhun-

Unbekannte, Weibliche ausloten wollte, teils aus der der Frau, die mit neuen Denkansätzen und Erfahrungen eigene Wege geht. Hier haben Beobachtungen zur geschlechtsspezifischen Aesthetik ihren besonderen Stellenwert, können zur Selbstdefinition ebenso beitragen wie dazu, bestehende Verallgemeinerungen über die Gattung Mensch zu relativieren.

Die folgenden neun Kategorien einer weiblichen Filmästhetik sind nicht nur aus den Filmen gewonnen, die hier besprochen wurden. Existenz und Relevanz der Tendenzen nachzuweisen, ihre verschiedenen Erscheinungsformen zu beobachten und, wenn möglich, zu erklären, ist vielmehr ein längerfristiges Unternehmen. (8)

Es gilt nicht nur dem deutschen Experimentalfilm - vor allem Beispiele aus den USA, (8) Einige der hier aufgeführten Tendenzen wurden schon in meinem Vorwort zu dem Frauen und Film-Heft 37, England und Oesterreich lieferten ebenfalls Befunde -, und es bezieht auch andere "Avantgarde und Experiment" (1984), S. 4 f, dargestellt.

Medien und Künste als Parallelmaterial mit ein. Manche der Beobachtungen und Thesen lassen sich aus den Aussagen von Künstlerinnen und Kritikerinnen erhärten, andere sind vielleicht gewagter, möglicherweise auch verkehrt.

1. Lakonische Polemik. Ein Stilzug weiblicher Filme ist der lakonische, knappe Duktus, mit dem oft sehr beissend oder ironisch polemisiert wird (bei Cathy Joritz, Eva Heldmann). Männer, so scheint es, brauchen mehr Platz und Zeit, um sich zu beschweren; aber für ihre Experimentalfilme, vielleicht für ihre Kunst überhaupt, bildet die persönliche Beschwerde ohnehin kein rechtes Thema. Bei Frauen ist das anders:

"Die Kunst der Frauen hat (...) oft auch noch das Pathos, etwas mitteilen zu wollen, Auskunft zu geben, Kritik am Bestehenden zu sein, nicht nur in der vermittelten Form des utopischen Vorscheins, der Entgegensetzung einer anderen Welt, sondern auch in den Formen einer intellektuellen, ironischen Kritik am Bestand von Kunst und Gesellschaft." (9)

(9) Gertrud Koch, "Die optische Ent-Täuschung", in: Kunst mit Eigen-Sinn,

Warum die Kritik oft lakonisch-ironisch erfolgt, ergibt sich vielleicht daraus, dass a.a.O., S. 23.

sie sehr ausgereift ist (die Zustände lasten schon lange auf den Frauen); vielleicht 19

nicht mit gleichen Mitteln geantwortet werden soll.

2. Konzentration auf die eigene Erfahrung. Dass die eigenen

Erfahrungen oft im Mittelpunkt stehen, entspringt nicht nur der Armut filmemachender Frauen, wie oft angeführt wird. Vielmehr ist es auf ein Bedürfnis zurückzuführen, zunächst nur die eigene Erfahrung gelten zu lassen, da man gelernt hat, den Lehren der patriarchalen Kultur zu misstrauen. Es hat sich bewährt, bei den Daten zu beginnen, die die eigenen Sinne vermitteln.

Ein Aspekt davon ist die Konzentration auf die eigene, persönliche Sphäre - die Wohnung, den Blick aus dem Fenster, die Gegenstände des täglichen Bedarfs, den Urlaub, Haustiere, Familienmitglieder und Freunde (Rosi S.M., Rotraut Pape, Dore O., Hille Köhne). Ein anderer Aspekt liegt darin, Symptome zu präsentieren, die aus den Sachverhalten ablesbar sind (Eva Heldmann, Dore O., Rosi S.M.), so dass sich die Zuschauerinnen ein eigenes Bild von der Lage machen können. Auch diese Präsentationsweise hat etwas Lakonisches. Ausserdem ist sie besonders filmisch, da sie auf der intensiven Anschauung beruht.

3. Umgang mit Objekten. In den Filmen von Frauen scheinen Gegen-

stände oft besondere Bedeutung zu haben, ohne dass sich diese Bedeutung verbindlich - als Symbolik - erschliessen liesse. Dies mag einerseits damit zusammenhängen, dass eine konsistente weibliche Symbolsprache sich mangels Tradition nicht hat entwickeln können; die Gegenstände behalten den Status privater oder potentieller Symbolik.

Andererseits ist eine starke Empathie, Identifizierung mit Objekten festzustellen. Sie übernehmen Aspekte des eigenen Ich oder anderer Personen, werden stellvertretend eingesetzt, um taktile Effekte, körperliche Eigenheiten, Gefühlszustände, Verhaltensweisen oder Wünsche auszudrücken. Der vielbeschworene weibliche Objektcharakter könnte eine Erklärung für dieses Phänomen sein, aber auch der Alltagsumgang mit persönlichen Gegenständen, die narzisstisch besetzt sind, 85

Filmen gefördert, in denen Personen keine oder nur eine sporadische Rolle spielen, obwohl es um zwischenmenschliche oder subjektive Themen geht.

4. Selbstinszenierung und gestische Einschreibung. "Die

Inszenierung ihrer Körperlichkeit hat in der Kunst von Frauen wesentliche Bedeutung, bei aller Unterschiedlichkeit der Medien und Ausdrucksvielfalt. Daraus entwickeln die Künstlerinnen ihre eigene weibliche Ikonografie, darin inszenieren sie körperliche Präsenz einer Gestik, die auf Raumkonzepte übergreift und sich in ihnen zu interpretieren versteht. Die Künstlerin liefert aber dadurch kein endgültig kodierbares Bild, sondern bleibt gegebenenfalls lediglich in ihrer 'gestischen' Einschreibung gegenwärtig. Das Pathos dieser Selbstinszenierung ist ambivalent im stetigen Oszillieren zum Ironischen hin. Das Herausstellen des weiblichen Subjekts wie sein völliges Verschwindenlassen beschreibt den Bogen künstlerischer Darstellung von weiblicher Selbstbehauptung bis zur kritischen Selbstdi-

stanzierung.(10)

(10) Silvia Eiblmayr, a.a.O., S.9.

Fast alle der genannten Filmemacherinnen betreiben solche Selbstinszenierung oder "gestische Einschreibung" ihrer selbst in das Werk (11) - sei es über die eigene

(11) Vgl. dazu Valie Export's Ausführungen

Stimme (Eva Heldmann, Rosi S.M.), den zeichnenden Strich (Cathy Joritz), die zum "Feministischen Aktionismus", in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hrsg.), Frauen in Handkamera (Rosi S.M., Hille Köhne) oder die eigene Präsenz im Film (Rotraut der Kunst, Bd. 1 (Frankfurt 1980), S. 139 ff.

Pape, Rosi S.M., Hille Köhne). Selbst der Auftritt anderer Frauen hat eine subjektive, fast autobiografische Färbung (Eva Heldmann, Dore O.), als ob die Darstellerinnen stellvertretend eingesetzt würden. - Auch die von Silvia Eiblmayr konstatierte Ironie ist in den Beispielen wiederholt spürbar.

5. Induktivität. Die Möglichkeit, die das Medium Film bietet, ein Werk am

Schneidetisch allmählich aus vielen Elementen aufzubauen, entspricht dem Wesen weiblicher Kreativität möglicherweise besser als der - deduktive - Entwurf nach Massgabe einer Leitidee. Statt der vorgefassten, ausgearbeiteten Gliederung besteht der erste Arbeitsschritt von Frauen häufiger aus der Konstruktion einzelner 99

Kerne, um die herum sich das Material allmählich anlagert.(12) Diese Vorgehens-

(12) Vgl. dazu Yvonne Rainers 'Film

waise hat oft eine grössere Eigenständigkeit der Teile zur Folge und kann zu einer About a Woman Who...' von 1974, in dem eine Sequenz als "emotional accretion in 48 steps" bezeichnet wird - d.h. eine emotionale Anlagerung oder Sedimentierung, ein allmählicher Aufbau. Auch andere Sequenzen nicht-linearen, achronologischen Struktur führen (im Gegensatz zu einer strengen kausalen Bindung und Unterordnung aller Teile). Ausserdem ist diese Form der in den Filmen Yvonne Rainers könnten so genannt werden.

Montage elastischer, erlaubt es, immer wieder neue Elemente zu berücksichtigen

und zu assimilieren, die bei einem deduktiven Verfahren keinen Eingang in das

Werk gefunden hätten. In der Assimilation kann es zu einer Wechselwirkung der

Teile untereinander kommen, einem Reagieren des Werks auf sich selbst (wie bei

Hille Köhne); oder zu einer grösseren Spannbreite und Spannung der Elemente und

zu unaufgelösten Widersprüchen, die nebeneinander stehenbleiben (wie in der

Tonspur von Rosi S.M.).

6. Enthierarchisierung. Das induktive Verfahren ist einer anderen

welblichen Tendenz verwandt: der Vermeidung hierarchischer Kompositionen,

sowohl im Einzelbild wie in der Gesamtstruktur. Anstelle einer Einteilung in Haupt-

und Nebensache (mit der Hauptsache in der Mitte) oder einer Gliederung, die langsam zum Höhepunkt fortschreitet, dann abklingt, finden sich mehrere Zentren mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander. Die Entwicklung erfolgt nicht in linearer Zielstrebigkeit, sondern eher zirkulär, in Reihung oder Verflechtung ähnlicher Elemente (bei Hille Köhne, Rosi S.M., Dore O., bis zu einem gewissen Grad auch Rotraut Pape).

Es ist zu vermuten, dass diese Tendenz zur Enthierarchisierung besonders viel Irritation auslöst, weil man an ein Ordnungsgefüge, eine Bewertung des Materials entsprechend seiner Wichtigkeit, und an den Sieg des Wichtigsten gewöhnt ist.

7. Die Farbe als Konstruktionsprinzip. Schon im Alltag wird allgemein zugestanden, dass Frauen Farben differenzierter wahrnehmen als Männer - und es wird begründet aus dem Stellenwert der Mode für Frauen, ihrem Interesse an Stoffen und Accessoires. Sie müssten Ihren Blick für die persönliche Farbdramaturgie schärfen, um den männlichen Ansprüchen auf eine attraktive Erscheinung

auch einer angeborenen höheren Farbtüchtigkeit entspringen. Sich für Männer farbsubtil anzuziehen, die dies kaum bemerken, wäre wenig sinnvoll: dass etwa 10% aller Männer ohnehin farbenblind sind, die übrigen eher desinteressiert, ist den Frauen ja bekannt.

In den Filmen von Frauen (allen hier besprochenen, mit Ausnahme von 'Negative Man', der aus gutem Grund schwarzweiss ist) spielt die Farbe eine wichtige, konstitutive Rolle. In manchen Fällen ist sie der eigentliche Protagonist (z.B. bei Hille Köhne). Dabei geht es weniger um die Symbolik der Farben als um emotionale Werte, vor allem aber darum, mithilfe von farblicher Verwandtschaft Beziehungen herzustellen, mithilfe von Kontrasten Beziehungen aufzubrechen. Oft liefert die Farbe auch das dynamische Moment, wird schockhaft eingesetzt oder bestimmt den Fluss der Bilder in Sequenzen, die ansonsten statisch sind.

8. Geschlossene Hintergründe. In Filmen von Frauen ist es häufig der

Fall, dass der Hintergrund flächig und geschlossen ist; statt in unbegrenzte Tiefe schaut man sozusagen in einen Kasten oder stösst gegen eine Mauer (Eva Heldmann, Rotraut Pape, Rosi S.M. in ihrem Leitmotiv; bei Dore O. bringt das Flackern und Zucken der Bilder mit sich, dass man meist nur die Hauptobjekte im Bild fixieren kann, die Hintergründe indifferente Flächen bleiben). Die Zentralperspektive und ihre räumliche Illusion (13) scheinen hier ebensowenig Bedürfnis wie das ("männliche (13) Zur Zentralperspektive und alternativen Raumvorstellungen vgl. Monika Funke") Erlebnis, in eine Schlucht oder einen Tunnel zu blicken, sich im Endlosen zu Stern, "Zum Raum in Filmen von Frauen", Frauen und Film-Heft 27 (1981), S. 24 ff. verlieren. (14) Statt der Staffelung der Objekte und der vertikalen Bewegung in die (14) Auf das männliche Bedürfnis, sich selbst im Raum zu bewegen, die Dreidimensionalität Tiefe oder aus ihr heraus liegt die Priorität auf der Verspannung der Oberfläche des des Raumes auszukosten, hat Laura Mulvey in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) hingewiesen - Bildes, auf der Textur und der Farbkomposition (die von festen Hintergründen übersetzt von Karola Gramann in: Frauen in der Kunst, Bd. 1, a.a.O., S.38 f. profitiert).

9. Ruhe und Bewegung. Kamerabewegungen sind in Filmen von Frauen

seltener und erfolgen nicht unbedingt dort, wo sie üblicherweise zu erwarten

wären. Die Kamera ist oft statisches Beobachtungsinstrument, und die Objekt- 79

bewegung, auch wenn sie minimal ist, wird wichtiger genommen als die Elgen-
 bewegung. Gleichzeitig wird Bewegung, wenn sie sparsam erfolgt, umso stärker
 empfunden (Eva Heldmann). Die eigentliche Dynamik wird in vielen Fällen erst am
 Schneidetisch erzielt. Der expressive Wechsel von Ruhe zu Bewegung scheint
 einen besonderen Reiz zu haben - möglicherweise auch als Metapher für die eigene
 künstlerische Tätigkeit (15) (Rosi S.M., Hille Köhne). Um diesen Reiz der Entladung
 (15) Vgl. hierzu meinen Aufsatz "Zu Maya Derens 'At Land'", Frauen und Film,
 in Bewegung auszukosten, ist längere Statik, Geduld mit dem Bild erforderlich,
 Heft 37 (1984), S. 83 f.
 eine Geduld, die viele Zuschauer nicht aufzubringen gelernt haben.

(Für die freundliche Genehmigung des Vorabdrucks danken wir ganz herzlich Prof.
 Walter Schobert vom Filmmuseum Frankfurt und dem Herausgeber des Experimen-
 talfilmhandbuches Prof. Ingo Petzke.)

Heide Schlüpmann, Die Emanzipation des Films. Zu

Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der

Avantgarde. Gewöhnlich gilt als politisches Kino der engagierte Dokumen-

tarfilm, der sozialkritische Spielfilm. Der experimentelle, der Avantgardefilm hat
 in seiner betonten Auseinandersetzung mit der Form für den naiven Kritiker das
 Odium des Unpolitischen. Die ersten explizit feministischen Filme, die im Zusam-
 menhang mit der neueren Frauenbewegung entstanden, versuchten mit der Kamera
 die Unterdrückung der Frau, den Sexismus der Männergesellschaft zu dokumentie-
 ren. Sehr bald aber gewann ein Bewusstsein über die Politik der Form an Geltung:
 die Erkenntnis, dass das Medium Film, das Instrument der Kamera keine neutralen
 Mittel und Werkzeuge sind. In ihnen hat sich die Geschichte des patriarchalen
 Kinos sedimentiert. Es reicht nicht, dass der feministische Film neue Realitäts-
 bereiche unter veränderten Perspektiven aufgreift, er muss eine Revision der
 bisherigen Filmgeschichte versuchen und einen Eingriff in die Bildwelt der Zuschau-
 erinnen und Zuschauer darstellen.

Die Avantgarde lässt sich als ein Korrektiv des herrschenden Kinos begreifen: sie
 befreit die filmischen Mittel aus ihrem entfremdeten Gebrauch und nimmt die

und Theoretikerinnen sprachen sich in den siebziger Jahren für eine Verbindung von Avantgarde und Feminismus aus (1). Sie mussten ihre Position gegen den

(1) Etwa Laura Mulvey, Pam Cook. Vgl. dazu auch: Karola

Vorwurf verteidigen, sich von der 'Basis' der Frauenbewegung zu entfernen. Die Gramann, Helde Schlüpmann, "raus aus den prokrustesbetten! - die diskussionsbeiträge des 'women's seit 1976 erscheinende amerikanische Zeitschrift CAMERA OBSCURA stellte den event edinburgh 1979", erschienen in: Frauen und Film Nr. 22, Dezember 1979.

Zusammenhang von Feminismus und Avantgarde ins Zentrum ihrer Arbeit. Dieser Zusammenhang hat eine Geschichte.

Als sich in den zwanziger Jahren im Bereich des Films avantgardistische Bewegungen durchsetzten, beteiligte sich daran massgebend eine ehemalige Mitarbeiterin der feministischen Zeitschriften LA FRANCAISE und LA FRONDE: Germaine Dulac. Filme wie LA SOURIANTE MADAME BEUDET (1923) und LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN (1926-28) werden heute als Beispiele feministischer Filmarbeit rezipiert. Mitte der vierziger Jahre initiierte Maya Deren mit ihren Filmen - MESHES OF THE AFTERNOON (1943), AT LAND (1944), RITUAL IN TRANSFIGURED TIME (1946) - eine neue Avantgarde.

Ueber den Einfluss ihrer Arbeiten auf das New American Cinema und die Bedeutung ihres Engagements für den experimentellen Film ist viel zu wenig bekannt.

Beide FilmemacherInnen setzten sich auf vielfache Weise für den unabhängigen Film ein - Dulac z.B. mit der Filmklubbewegung, sie war Anfang der zwanziger Jahre Generalsekretärin der Ciné-clubs; Maya Deren engagierte sich für Verleih und öffentliche Präsentation des 16mm-Experimentalfilms, gründete die Creative Film Foundation, die Stipendien an Filmemacher vergab. Sie befassten sich aber auch theoretisch mit den Möglichkeiten und Aufgaben des Mediums. Ihre Publikationen sprechen dem Avantgardefilm eine zentrale Rolle zu - im Gegensatz dazu, wie Geschichtsschreibung, Kritik und Theorie ihn durchweg behandeln. Die Schriften von Dulac und Deren sind mehr als Beiprodukte, sie enthalten Aspekte einer Aesthetik des Films, die aus der Selbstreflexion autonomer Filmarbeit hervorgeht.

Maya Derens Ueberlegungen zu einem Begriff des Films bildeten Anfang und Grundlage einer theoretischen Auseinandersetzung innerhalb der amerikanischen 05

Die Avantgardebewegungen, die sich während und nach dem Ersten Weltkrieg in Literatur und bildender Kunst entwickelten, wollten den Ausbruch aus dem Kunstghetto. Zur gleichen Zeit wurden auch die Auseinandersetzungen mit dem Kino von der Hoffnung auf die kulturevolutionären Kräfte des neuen Mediums geprägt. Walter Benjamin sah noch 1935 den Dadaismus als Vorwegnahme dessen, was erst der Film mit seinem veränderten technischen Standard einholen könne. Doch vollzog sich schon im Lauf der zwanziger Jahre unaufhaltsam die Verbürgerlichung des Kinos. Hatten sich die Vorstellungen von den emanzipatorischen Möglichkeiten des Films zunächst ganz an seine Massenwirksamkeit geknüpft, so wurden sie in der Hinsicht durch die sozialpolitische Entwicklung enttäuscht. Auf diesem Hintergrund muss man die Konstituierung einer Film-Avantgarde sehen: Die Einwanderung der Avantgarde in den Film zielt auf die Rettung der in ihm angelegten Tendenzen zur Aufhebung bürgerlicher Kultur. Die ästhetische und politische Qualität des Avantgarde-Kinos wird verkannt, sieht man, wie Siegfried Kracauer, in ihm wesentlich eine Unterwerfung unter traditionelle Kunstformen. Dulac und Deren vertreten den Anspruch von 'Film als Kunst'. Das könnte seine Rückbindung in den etablierten Kulturzusammenhang bedeuten, wird aber in der theoretischen Ausführung als emanzipatorisches Postulat erkennbar. Zunächst und vor allem hat dieser Anspruch einen kritischen Sinn - Kritik an der Wirklichkeit des Films um der Erkenntnis seiner Möglichkeiten willen. **"Die Avantgarde ist aus beidem, aus der Kritik der Gegenwart und der Voraussicht auf die Zukunft, geboren,"**(2) schrieb Germaine Dulac 1932. Die herrschenden

(2) Germaine Dulac, "Das Kino der Avantgarde", in: Frauen und Film (FuF), Formen des Films sehen beide Avantgardistinnen durch vielfältige Abhängigkeiten Nr.37, Oktober 1994, S. 56.

entstellt, aus denen nur die Reflexion auf die ihm eigenen kreativen Potentiale befreien kann.

Film als Kunst postulieren sie grundsätzlich gegen das Kino als kapitalistischen Industriezweig. Dabei unterscheidet Dulac bemerkenswerterweise zwischen einem

“kommerziellen” und einem “marktorientierten” Film. Nur letzterer, der aus rein ökonomischen Interessen produziert wird, hat mit den Möglichkeiten des Mediums überhaupt nichts zu tun. Zum kommerziellen Kino hingegen steht die Avantgarde in einem produktiven Gegensatz. “Film”, sagt sie, “ist eine Kunst und eine Industrie”. Dort werden die Ausdrucksmöglichkeiten entwickelt, die hier dann wieder einem breiteren Publikum entgegengebracht werden können. Dulacs vermittelnde Sichtweise hat einerseits mit ihrer Erfahrung eines tatsächlichen Austauschs von Avantgarde und Filmwirtschaft zu tun, der im Frankreich der zwanziger Jahre begrenzt stattfand, dem der Tonfilm dann allerdings ein Ende setzte. Andererseits ist die Forderung nach der Verbindung von experimentellem und kommerziellem Film nicht überholt, sie taucht z.B. von einer anderen Seite wieder auf, von der Fragestellung her: was heisst wirtschaftlich im Film? Kann das Kino sich ökonomisch überhaupt entwickeln, wenn es, mit Dulac zu reden, rein marktorientiert ist (3)?

Maya Derens Haltung gegenüber dem kommerziellen Kino der vierziger und fünfziger

(3) Vgl. z.B. “Marktstruktur und Bedürfnis”, in: Michael Dost, Florian Hopf, Alexander Kluge,

Jahre ist negativer. Die Filmindustrie hat generell mit den ästhetischen Eigenheiten der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten. München 1973.

schaften des Mediums nichts zu schaffen. Die Mittel bestimmen unausweichlich

das Ziel: “Daraus folgt, dass man, wenn man kommerziellen Pro-

duktionsweisen nachzueifern sucht, am Ende ganz sicher ein

kommerzielles Produkt hat, weil es immer ein Ford sein wird und

nicht plötzlich ein Austin, der auf dem Montageband der Fordwerke

erscheint.” (4) Sie kämpft für die Anerkennung und das Selbstbewusstsein des

(4) Maya Deren, “Planning by Eve. Notes on ‘Individual’ and ‘Industrial’ Film” in: Film Culture

“Amateur“-filmern, dessen Produktion die Liebe zum Medium, “zur Sache”

No 39/1965. Auf deutsch erschienen in: Maya Deren, Poetik des Films, übersetzt und eingeleitet von Brigitte

bestimmt. “Das Haupthindernis der Filmamateure ist ihr eigenes

Bühler und Dieter Hormel, Berlin 1984, S.23.

Minderwertigkeitsgefühl professionellen Produktionen gegenüber.

Die bloße Klassifizierung “Amateur” hat schon einen apologeti-

schen Beigeschmack. Aber das bloße Wort - vom Lateinischen

amator = Liebhaber - bezeichnet jemanden, der etwas mehr aus 9

Liebe zur Sache tut und nicht aus ökonomischen Gründen oder 45

Zwängen. Und diese Deutung sollte sich der Filmamateur zu eigen machen. Anstatt die Drehbuch- und Dialogschreiber, die ausgebildeten Schauspieler, die kunstvollen Dekorationen, den Mitarbeiterstab und die enormen Produktionskosten des professionellen Films zu beneiden, sollte der Amateur den grössten Vorteil ausnutzen, um den ihn alle Profis beneiden, nämlich die Freiheit, sowohl im künstlerischen als auch im physischen Sinne." (5)

(5) M.D., "Amateur

Die Avantgarde der zwanziger Jahre drehte mit teurem 35mm-Material und konnte versus Professional", in: Film Culture No 39/1965. Auf deutsch erschienen in: M.D., Poetik des Films, a.a.O., schon von daher den Zusammenhang mit dem Industriekapital nicht ganz aufkündigen. S.17

gen. Während des Zweiten Weltkriegs wurde die Entwicklung der 16mm-Kamera - die für die Kriegsberichterstattung gebraucht wurde - beschleunigt vorangetrieben. Maya Deren war die erste, die in dieser Technik die Chance für den unabhängigen Film erkannte. Unter anderem in ihrem Artikel "Filmmedium als

Muse und Mittel" ("Film Medium as Muse and Means")(6) legt sie dar, welche

(6) Film Cultur No 39/1965. Auf deutsch

Möglichkeiten in der Arbeit mit der 16mm-Stummfilmkamera liegen, die dem erschienen in: M.D., Poetik des Films, a.ä.O.

industriellen Apparat verschlossen sind.

Der Film muss sich nicht nur gegen den unmittelbaren Zugriff des Kapitals zur Wehr

setzen. Eine andere Problematik nimmt in den Schriften Dulacs und Derens einen

mindestens ebenso breiten Raum ein: Es geht darum, den Film als Kunst gegen

seine Vereinnahmung durch andere Künste zu behaupten. 1925 stellt Germaine

Dulac fest: "Der Film, wie wir ihn gegenwärtig begreifen, ist nur die

Widerspiegelung der anderen Künste." (7)

(7) G.D., "Das Wesen des Films: die visuelle

"Das Kino aus dem Griff der etablierten Künste zu befreien" (8) ist daher das Idee", in: FuF, Nr. 37, S.53.

(8) G.D., "Das Kino der

gemeinsame Interesse der verschiedenen Avantgardeschulen. Maya Deren formuliert noch deutlicher, wie sehr die Forderung des Films als Kunst einen kritischen

Sinn gegenüber der etablierten Kunstszene hat. Die kreativen Möglichkeiten des

Films sind durch ihn beherrschende, fremde ästhetische Normen derart verdeckt,

müssen: **“Will man heute definieren, worin der schöpferische Charakter des Films besteht, muss man in der Tat ebenso sehr darauf eingehen, was Film nicht ist, wie darauf, was er ist.”** (9) D.h., es geht

(9) M.D., “Kamera-Arbeit: nicht um die ontologische Bestimmung der Filmkunst, sondern um ihren historisch-
Der schöpferische Umgang mit der Realität”, in: FuF, Nr. 37, S. 63.
kritisch vermittelten Begriff.

Dulacs Augenmerk gilt in der Hauptsache der Genese des Erzählkinos, das, wie sie sagt, die mechanische Reproduktion von Bewegung, die der Film leistet, zur Darstellung literarischer und theatralischer Handlung benutzt. Mit dem sogenannten Film d'Art versuchte das französische Kino schon 1907 sich über seine plebejischen Ursprünge zu erheben und bei den Bürgern 'hoffähig' zu werden. Es griff literarische Stoffe auf, übernahm Theater-Konventionen, zog Schauspieler und Schriftsteller zur Mitarbeit heran. Offenbar gerieten diese Produkte weit akademischer als der einige Jahre später auch in Deutschland aufkommende 'Kunstfilm'. Die französischen Avantgardisten gruben den ersten Film d'Art, L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, wieder aus, um ihn als abschreckendes Beispiel dem Spott der Öffentlichkeit preiszugeben.

Die Kamera, urteilt Dulac, die einmal etwas vorher nie Dagewesenes vollbrachte, nämlich Wirklichkeit, wirkliche Bewegung wiederzugeben - Lumières L'ARRIVE DU TRAIN bedeutete eine schockhafte Erfahrung für das damalige Publikum -, wird unter dem Einfluss des aufgesetzten Kunstanspruchs zur blossen Reproduktion inszenierter Handlung missbraucht. **“Man gab die Beobachtung des Lebens auf und hatte nur noch Literatur im Blick.”**(10)

(10) G.D., “Das Kino der Avantgarde”,
Erst als innerhalb des narrativen Kinos sich ein Interesse an der Darstellung innerer a.a.O., S. 57.

Bewegungen, psychologischer Motivationen entwickelte, rückten auch die spezifischen Möglichkeiten des Films wieder in den Blick. Nur wurde deren Entfaltung von den meisten Produzenten und dem Grossteil des Publikums nicht gewünscht, die an dem Vorrang der äusseren Aktion festhielten und sich gegen den impressio- 27

dikale ästhetische Veränderungen innerhalb des etablierten Kinos provozierte die Bildung der Avantgarde. Diese bricht mit dem narrativen Kino, um sich ganz der vom allgemeinen 'Realismus'anspruch - der Bevorzugung äusserer Aktion - nicht akzeptierten Momente anzunehmen.

Die Darstellung Dulacs verweist auf Momente, deren unterschiedliches Zusammenspiel den französischen experimentellen Film der zwanziger Jahre in seiner Spannweite vom Cinéma pur zum Surrealismus bestimmte: der Rückgriff auf die "Beobachtung des Lebens", die Wiedergabe und Analyse wirklicher Bewegung und der neue Versuch der Darstellung innerer, unsichtbarer, psychischer, emotionaler und perzeptueller Vorgänge. Sie selber produzierte seit 1915 kommerzielle Filme, bildete mit Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Abel Gance und später Jean Epstein um 1917 die "Impressionistische Schule". Nach 1921, dem Jahr, in dem LA SOURIANTE MADAME BEUDET entstand, wandte sie sich der ersten französischen Avantgarde zu, dem Cinéma pur und später, mit LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN, dem Surrealismus.

Germaine Dulac nahm an der gesamten Entwicklung der französischen Avantgarde teil, griff sie in ihrer eigenen Filmarbeit auf und begleitete sie propagandistisch und analytisch. Der feministische Standpunkt, den sie in unterschiedlichen Filmformen (vgl. den impressionistischen LA SOURAINTE MADAME BEUDET mit dem surrealistischen LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN vertrat, brachte sie aber auch in Gegensatz zu den männlichen Kollegen. Die heftigen Angriffe Artauds auf ihre Verfilmung seines Drehbuchs zeigen das. - Maya Derens Filme sind weniger Teil einer Bewegung, als dass sie eine solche hervorbringen. Sie wurde zur Vertreterin der Avantgarde, weil sie sich die Möglichkeiten des Films - in der Reflexion auf Avantgarde-Traditionen - für ihren Ausdruckswillen zu eigen machte und dadurch neue Formqualitäten entwickelte. Widerstände, denen sie als Frau in der männlichen Kunstszene begegnete, verrät die Dokumentation eines Symposions "Poetry 07

einzigste Frau und Filmmacherin Maya Deren teilnahm. Ihren Beiträgen zur Vergleichbarkeit von Filmformen mit spezifischen Strukturen der Dichtung schlug in der Diskussionsrunde selbstgefällige Ignoranz entgegen, die ihre überlegenen ästhetischen Einsichten nicht nur als unverständlich abwehrte, sondern als überflüssig lächerlich machte.

Maya Deren setzt sich anders als Germaine Dulac in ihrem Aufsatz von 1960 kaum mit der Dominanz von Literatur und Theater im Film auseinander, sondern mit dem Einfluss der Malerei, der bildenden Kunst, deren Nähe die Avantgarde der zwanziger Jahre z.T. kultivierte. Der narrative Film ist nach dem Zweiten Weltkrieg längst im kommerziellen Kino aufgehoben, der 'Kunst'-anspruch, mit dem dieses einmal sich dem Bürgertum anbiederte, gegenüber der Macht des ökonomischen und industriellen Apparats irrelevant geworden. Deren ist daran interessiert, im Rückblick auf die Entwicklung des experimentellen Films, dessen Sackgassen und produktive Möglichkeiten zu bestimmen. Sie sieht in der ganzen Richtung des abstrakten Films, die bildende Künstler in den zwanziger Jahren vertraten - Hans Richter, Oskar Fischinger etwa - keine weiterführende Entwicklung. Sie selber knüpfte an die surrealistische Bewegung an. Als eine andere kommerziell erfolgreichere, aber darum eben nicht richtigere Verbindung von bildender Kunst und Film gilt ihr der Animationsfilm. Er tritt mit der ganzen Autorität zeichnerischer und malerischer Tradition auf, mit dem selbstverständlichen Anspruch der Kunst. Nimmt man Dulacs und Derens Kritik zusammen, so liesse sich sagen: Wie zu Zeiten des Film d'Art Literatur und Theater als Feigenblatt für einen sich zur Expansion anschickenden Wirtschaftszweig dienten, so verschleiert später die bildende Kunst im Animationsfilm den industriellen Kern. "Der rasche Erfolg des "animierten Gemäldes" verdankt sich in ähnlicher Weise der Tatsache, dass es bestückt mit all den eindrucksvollen grafisch-malerischen Traditionen und Techniken daherkommt, die es ererbt hat. Und ebenso 88

wie der Tonfilm die Entwicklung des Stummfilms auf der kommerziellen Ebene unterbrach, weil er ein vollkommeneres Ersatzprodukt darstellte, ebenso vermag das "animierte Gemälde" sich bereits in den wenigen Bereichen als Filmkunst zu behaupten, in denen filmische Experimente überhaupt noch ein Publikum finden (im Verleih von 16mm-Kurzfilmen an Filmklubs und Gesellschaften)."(11) Der Animationsfilm ersetzt wie der narrative Unterhaltungsfilm die

(11) M.D., "Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität", a.a.O., S. 64.

Wirklichkeit vor der Kamera durch eine Form traditioneller Kunst. Werden diese Formen eliminiert, bleibt als das genuin Filmische das fotografische Instrument. Darin ganz ähnlich der Kracauerschen THEORIE DES FILMS setzen Germaine Dulac und Maya Deren den Begriff dessen, was der Film seinen eigenen Möglichkeiten nach ist, mit der Reflexion auf die fotografische Qualität, die Kamera an.

Dulac erinnert daran, dass die Kameratechnik im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Bewegungsstudien entwickelt wurde, um ein genaueres Sehen zu ermöglichen. Das Kino ist von diesem visuellen Ziel abgekommen, es ist, wie sie ironisch formuliert, ein "Kino für Blinde" geworden. Daher liegt die "Wahrheit" derzeit nicht bei der "kinematografischen Inspiration", sondern bei dem "kinematografischen Instrument". "Das kinematografische Instrument wurde damals in seinen wissenschaftlichen Möglichkeiten für einen bestimmten Zweck entworfen. Aber die kinematografische Inspiration verfolgt einen anderen. Wo liegt die Wahrheit? Ich glaube, sie liegt in dem Instrument, das die siebente Kunst geschaffen hat."(12)

Lumière wandte, vor der Entstehung des Erzählkinos, einfach die Fähigkeit der

(12) G.D., "Sur le Cinéma visuel", in: Le Rouge et Le Noir, Juli 1982.

Kamera an, das bewegte Leben aufzunehmen. Bewegung und Leben bilden neben dem Rhythmus für Dulac das 'Wesen' des Films. Daher hat die Avantgarde nicht nur die Aufgabe, "das Kino aus dem Griff der etablierten Künste zu befreien", sondern zweitens auch, "es auf die ihm wesentlichen Momente zurückzubringen: Bewegung, Rhythmus, Leben" (13). Gleichfalls 1932 schreibt sie: "die kinematografische 98

(13) G.D., "Das Kino der Avantgarde", a.a.O., S. 56. (14) Ebd., S. 58.

Maya Deren benutzt nicht den emphatischen Begriff 'Leben', sondern den nüchternen der Wirklichkeit. So geht sie von einer notwendigen Verbindung von Kamera und Realität aus: Das fotografische Bild entsteht nicht durch eine Fertigkeit des künstlerischen Subjekts, wie das gezeichnete oder gemalte Bild, sondern durch das Objekt allein: "Dagegen ist die Fotografie ein Verfahren, durch das ein Gegenstand mithilfe von Licht oder lichtempfindlichem Material sein eigenes Bild produziert."(15)

(15) M.D., "Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang Dass die Fotografie ein rein objektiver Prozess ist, erklärt auch, warum die anderen mit der Realität", a.a.O., S. 65.

Künste glauben, sich ihrer bemächtigen zu können: das Medium selber gilt als un kreativ. Man muss aber umgekehrt, so liesse sich Maya Derens filmtheoretischer Ansatz interpretieren, diesen fundamentalen Unterschied des Mediums von allen anderen künstlerischen Materialien als Indiz dafür nehmen, dass der Film etwas qualitativ anderes als die klassischen Künste ist. Die fotografische Aufnahme,

sagt sie, ist eine "Realitätsform", von ihr geht der Filmautor aus, nicht von einem Material, das durch ihn erst auf die Realität bezogen würde, um sie darzustellen.

An diesem Punkt der Ueberlegung wird deutlich, wie die Avantgarde auf einen unmittelbaren Widerspruch des Kinos gegen die bürgerliche Kultur und Kunst zurückgreift, um ihn auf einer vermittelten Ebene - als 'Kunst'- zu retten.

Die Rettung des Films aus dem Kino in die Kunst setzt die Resignation voraus: der Aufbruch zu einer veränderten Gesellschaft, in den noch 1924 Béla Balazs die "Kultur des Films" involviert sah, findet nicht statt. Die Avantgarde emanzipiert zwar den Film vom deformierenden Zugriff der traditionellen Künste, der seinem illusionistisch-ideologischen Gebrauch Vorschub leistet, aber sie gerät mit ihrem Kunstanspruch in die Problematik der Moderne - der Selbstaufhebung der Kunst - selber hinein. Der Rekurs der filmischen Avantgarde auf Material, Technik und Wissenschaft geht einerseits aus der Kritik der Filmgeschichte hervor, andererseits ist sie Teil einer allgemeineren Strömung, die ihren Ausdruck im Kon-

fand. In diesen Tendenzen steckt nicht nur eine Absage an die romantisierende Entfernung der Kunst vom Leben, an ein unverbindlich 'Geistiges' in der Kunst, sondern auch eine Neigung zu Positivismus und Pragmatismus, eine Identifikation mit dem Aggressor - der kapitalistischen Industriegesellschaft, die Individualität, Subjektivität, Wunsch und Traum annulliert.

Maya Deren kritisiert den aus dem Konstruktivismus hervorgegangenen abstrakten Film - dem Germaine Dulac, wenn auch in abgewandelter Form, offenbar eine Zeitlang zuneigte - mit dem Hinweis auf die Abhängigkeit von ausserfilmischen ästhetischen Interessen. Grundsätzlich trennt aber beide Avantgardistinnen von einem puristischen Kult der materialgerechten Form etwas anderes, das sie ebenso vor der Verwechslung des Experimentellen mit formalistisch-technischen Spielen schützt: ihr kritisches Verhältnis zur Technik. Germaine Dulac und Maya Deren postulieren den Film als Kunst nicht nur gegen seine kommerzielle Ausbeutung und gegen die Vormundschaft anderer Künste, sie fordern ihn auch als Emanzipation von Technik und Wissenschaft, die seine Anfänge prägten.

Dulac gibt dem technischen Instrument gegenüber der kinematografischen Inspiration recht, aber sie sieht auch wieder in dem fotografischen Element des Films das nur Technische. Auf Grund seiner Technik ist der Film eine visuelle Kunst; technische Entdeckungen verändern die Bedingungen der Möglichkeit des Sehens.

Doch letzten Endes ist das Fotografische für die "Kunst der Bewegung" nur ein Mittel des Ausdrucks, "es ist Feder und Tinte, nicht ihr Denken" (16). Dulac will gegenüber dem 'theatralischen' Kino zurück zu den Fähigkeiten der Kamera, das des Films: die visuelle Idee", a.a.O., S. 65.

(16) G.D., "Das Wesen

wirkliche Leben aufzunehmen. Sie will aber den Film nicht auf das Dokumentarische festlegen, sie ist an ihm als Darstellung eines Geistigen interessiert. Darin sieht sie keinen Widerspruch, sondern die entscheidende Herausforderung an den Film: die äussere Wirklichkeit nicht nur abzuspiegeln, sondern transparent werden zu lassen auf das Innere - das der menschlichen Seele Korrespondierende, auf ein

Für Deren stellt sich das Verhältnis des Films zu Technik und Wissenschaft zunächst ähnlich wie für Dulac dar. Gegenüber dem Zugriff der Künste ist es gut, sich auf den technischen Vorgang des Fotografierens zu besinnen. Doch erst mit der expressiven Nutzung technischer Möglichkeiten der Zeitlupe etwa, der Umkehr der Bewegung, des Negativfilms, beginnt die eigentlich kreative Arbeit. Maya Deren entwickelt aber dann die Aesthetik des Films aus dem andauernden Widerspruch zwischen Objektivität und Subjektivität, dem reproduktiven Charakter der fotografischen Technik und den produktiven Möglichkeiten ihrer Verwendung im Film. Das Fotografische ist schliesslich mehr als "Feder und Tinte", sein filmischer Gedanke sozusagen liesse sich in einer Maxime für den Filmemacher formulieren: den kreativen Prozess des Objekts zu achten, ihn nicht durch künstlerische Willkür zu zerstören. Nicht um die Reinigung des Films von Elementen anderer Künste geht es Deren, diese sind im Gegenteil in den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten des Films notwendig enthalten. Dass man den Film auf eines dieser Elemente festgelegt und es zum beherrschenden macht, zerstört ihn.

Die Forderung nach einer Emanzipation des Films aus seinen ursprünglichen materiellen, technisch-wissenschaftlichen Bedingungen steht nicht nur dem Purismus des Materialgerechten entgegen, sie hält auch von einer realistischen Aesthetik des Films ab. Die Tendenz zum Realismus in der Filmtheorie geht aus der affirmativen Reflexion auf die fotografische Technik als Reproduktion der Realität hervor.

Kracauer sah in diesem Verhältnis die Disposition des Films zur "Errettung der äusseren Wirklichkeit". Das 'realistische' verband sich für ihn mit dem utopischen Moment des Ausbruchs aus der vom Leben abgehobenen Kunst- und Kultursphäre. Aus dieser Sicht würdigt er auch in seiner Theorie des Films Dulacs Hinweis darauf, dass das Cinéma pur in seiner Absage an das narrative Kino wieder an Lumière anknüpft: als Bewusstsein von der Bedeutung dieses "strikten Realisten" in-

(17) Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt a.M., S. 57.

"realistische Tendenz", dieser muss sich die formgebende schliesslich immer einordnen. Da im Avantgardefilm dies nicht geschieht, beurteilt ihn Kracauer letztendlich als das Ergebnis der Unterwerfung unter die traditionelle Kunst. Die Avantgardistinnen verstehen ihre Filmarbeit jedoch ganz im Gegenteil als Befreiung aus den Abhängigkeiten von anderen Künsten. Aber sie begreifen sie eben auch als Emanzipation von der Dominanz des fotografischen Reproduktionsprozesses. In der Tat gilt für Dulac, trotz des Rekurses auf Lumière, nicht dieser, sondern sein Zeitgenosse Méliès - in dem nach Kracauer das "formgebende" Prinzip sich verkörperte - als Ahnherr des "filmischen Films". Er ist ein "avantgardistischer Regisseur, da er den Geist der Fotografie durch den Geist des Kinos ersetzte." (18) Sie erkennt den Ursprung des Vorurteils gegenüber der Avantgarde

(18) G.D., "Das Kino der Avantgarde", a.a.O., S. 56

in der gesellschaftlich-kulturellen Vorrangstellung von Wissenschaft und Technik.

"Der geistige Liberalismus, dessen sich unsere Epoche rühmt, ist

ja fast ganz auf den Bereich der Naturwissenschaften beschränkt.

(...) Als die Brüder Lumière vor 30 Jahren die Apparatur entwickelten, durch die das Leben in seiner Bewegung eingefangen werden kann, verbeugte sich alle Welt vor diesem technischen Fortschritt.

(...) Als viele Jahre später Künstler - Menschen, die mit Ideen umgehen - entdeckten, dass der Film eine Seele hat, einen geistigen Sinn und daher über die Grenzen der Wissenschaft hinausgehen und mit bisher unbekanntem Kräften und Formen Kunstwerke hervorbringen kann, ging die Tradition auf die Barrikaden." (19)

Maya Deren diskutiert eine realistische Aesthetik des Films direkt und kritisiert sie (19) G.D., "Das Wesen des Films: die visuelle Idee", a.a.O., S. 52.

unter zwei Aspekten. Zum einen sieht sie im Realismusanspruch die Uebertragung einer Tendenz der Literatur und bildenden Kunst auf den Film: ein genaues Abbild der äusseren Wirklichkeit herzustellen. Die dem Film eigene Beziehung aber ist, wie gesagt, gar nicht die der Aehnlichkeit, sondern die des Aequivalents, Film ist

gemeint. Die Unabhängigkeit des fotografischen Bildes vom Subjekt verleiht ihm die Autorität der Realität gegenüber der Einbildungskraft des Betrachters. Diese Autorität macht sich der 'realistische' Film in sozialkritischer Absicht zunutze - als Dokumentarfilm, aber auch als Spielfilm, wie der Neorealismus zeigt. Eine solche 'autoritäre' Verwendung des Mediums ist allerdings, wie Deren sagt, nur eine der möglichen. In sie geht subjektive Intention so gut ein wie in das an Mythenbildung interessierte Starkino. Auch es gründet auf einer spezifischen Eigenschaft des Films. Während nämlich die traditionellen Künste Metaphern für eine Realität schaffen, kann er die Realität als Metapher für eine Idee, ein Abstraktum benutzen. Das Medium lässt sich für beides verwenden - um die gesellschaftliche Wirklichkeit zu zeigen, 'wie sie ist', und um archetypische Bilder zu schaffen.

Dulac und Deren haben nicht nur den kritischen Blick auf den etablierten Film gemeinsam. Auch die daraus hervorgehenden Überlegungen zu einer Filmästhetik

weisen in eine ähnliche Richtung. Sie stellen den Film in die ästhetische Verantwortung des Individuums. Die Form des einzelnen Films muss sich zwar auf die objektive Intentionalität des Mediums beziehen, aber entsteht schliesslich durch subjektive Anstrengung. Zur Materialität tritt eine andere Realität hinzu, die des Subjekts. Auch sie muss als Grundvoraussetzung durchdacht werden. Sie stellt sich beiden Filmemacherinnen weder als gesamtgesellschaftliche Subjektivität dar noch als verabsolutierte individuell-künstlerische Produktivität, Genialität. Das erste trennt ihre Theorien von einer Ästhetik der Massenkunst - in ihrem affirmativen, aber auch in ihrem oppositionellen Sinn - das letztere von einem traditionellen Kunstbegriff. Beide Gegenentscheidungen entsprechen auch ihrem Status als Frau, deren Subjektivität hier wie dort nicht mitgedacht ist. Mit ihren unterschiedlich entwickelten Begriffen der Form treten beide einerseits für das Recht auf 'Selbstaussdruck' ein und andererseits für eine über das Kino hinausreichende Aufhebung etablierter kultureller Strukturen. "Jedes Kunstwerk ist

seinem Wesen nach persönlich. Doch die Filmemacher haben
unglücklicherweise nicht das Recht sich auszudrücken; sie müssen
ihre Ausdrucksfähigkeit in den Dienst bereits bekannter Werke
stellen, da das Publikum bis jetzt leider nur eine bestimmte filmi-
sche Form akzeptiert." (Germaine Dulac) (20)

(20) G.D., Ebd., S. 55.

Kameras allein machen keine Filme; Filmemacher machen Filme.

(...) Der wichtigste Teil seiner Ausrüstung ist man selbst: der
bewegliche Körper, die Kreativität und die Freiheit, beides zu
nutzen." (Maya Deren) (21)

(21) M.D., "Amateur versus Professional", a.a.O., S. 18.

Für Dulacs und für Derens Filmarbeit ist die surrealistische Bewegung bedeutsam
geworden. Das erklärt sich vor allem aus zwei Aspekten des Surrealismus: seiner
Demontage der bürgerlichen Vormachtstellung des Künstlers gegenüber der Allge-
meinheit der rezipierend gedachten Menschen und seiner Verbindung ästhetischer
Produktion mit dem Traum. Die surrealistische Gruppe begriff sich als "eine

Konfiguration der zukünftigen Republik des Geistes" (22), in der sich die ver-

(22) Elisabeth Lenk, Der springende

drängten, unbewussten, die Traum-Kräfte aller einmal entfalten können. "Was

Narziss. André Bretons poetischer Materialismus, München 1971, S. 73.

Freud als den glücklichen Ausweg grosser Einzelner aus den Wider-
sprüchen der Zivilisation bezeichnet, wird für die Surrealisten zu
einer universellen, revolutionären Möglichkeit. Bei richtiger
gesellschaftlicher Konstellation (...) können alle Menschen sur-
realistisch leben. Die in den Traum gebannten möglichen Hand-
lungen können sichtbar, d.h. wirklich werden." (23) Aehnlich dem Film

(23) a.a.O., S. 59.

ist der Traum ein Denken in Bildern. Er bringt Realitätspartikel in eine andere Kon-
stellation, als sie im wachen Bewusstsein einnehmen, und vertritt darin den
Wunsch gegenüber dem Realitätsprinzip.

Dulac verwendet in ihren frühen Schriften aus den zwanziger Jahren den Begriff der
visuellen Idee für das, was in der blossen Technik nicht aufgeht. Das Wort ist
einerseits umgangssprachlich gebraucht - man hat eine Idee zu einem Werk, für

Produzent kommt und fragt, 'hast du einen visuellen Einfall', sondern schlägt irgendeine literarische Vorlage zur Verfilmung vor. Andererseits enthält der Begriff der visuellen Idee im Keim ein antiidealistisches Programm: die Aufhebung der hierarchisierenden Trennung zwischen Geistigem und Materiellem, des Denkens vom Trieb-Leben, des Subjekts vom Objekt, des ewigen Wesens von der bewegten Welt der Erscheinungen. Die visuelle Idee ist zusammengesetzt aus "Bewegung und Leben." Er enthält auch eine antipositivistische Tendenz: die visuelle Idee ist etwas Reales und keine Denkabstraktion. Sie ist nicht mit einem bloss subjektiven Leitfaden zum Gebrauch filmischer Technik zu verwechseln. Es geht Dulac weder um den reinen Gebrauch filmischer Technik noch um den nur 'sinnlichen' Film voller optischer Reize. Es geht vielmehr um die 'Seele', das Unbewusste in unserem optischen Vermögen und um das 'Unsichtbare', 'Unwägbare', um das, wodurch die Welt mehr ist als unser objektives Gegenüber (24). "Der Film

ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge, ein Auge, das mächtiger

(24) Evelyn Fox Keller und Christine R. Grontowski haben in Ihrem Aufsatz "The Mind's Eye" (erschienen in:

ist als das unsere und das sieht, was wir nicht sehen." (25)

Sandra Harding und Merrill B. Hintikka, Hg., Discovering Reality, 1983) dargelegt, welche Rolle die Metapher

Der Film beseelt die Dingwelt und überschreitet die Grenzen der Person. In dem des Schauens seit Platos Ideenlehre in der erkenntnistheoretischen Trennung der geistigen Erkenntnis von der Aufsatz von 1932 "Das Kino der Avantgarde" ("Le Cinéma d'avant-garde") ist der körperlichen Wahrnehmung spielte. Germaine Dulacs Konzeption von visueller Idee im Verhältnis zum "Kino-Begriff der visuellen Idee in den Hintergrund getreten. Wenn Dulac dort rekonstruiert, was die Avantgarde gezeigt hat, stellt sie fest: "4. Die Filmhandlung Wahrnehmung der Dinge. Der Distanz voraussetzende visuelle Sinn wird wieder den anderen, den 'Nähe-Sinnen' muss "Leben" sein. 5. Die Filmhandlung darf sich nicht auf die verbunden. (25) G.D., "Das Wesen des Films: die visuelle Idee", a.a.O., S. 54.

menschliche Person beschränken, sondern muss über sie hinaus in das Gebiet von Natur und Traum reichen." (26)

(26) G.D., "Das Kino der Avantgarde",

Präziser als Dulac begreift deren die filmische Transformation der 'normalen' a.a.O., S. 58.

Realität als Veränderung von Wahrnehmungsstrukturen. Für die Surrealisten wie auch für Dulac hat die Entfaltung von Dimensionen des Unbewussten, des Traums schon unmittelbar etwas von utopischer Veränderung der Dingwelt. Und wie die surrealistische Gruppe sich als Statthalter einer Gesellschaft versteht, in der die

Kino noch nicht zur Entfaltung gekommene Opposition gegen die bürgerliche Kultur darstellen, eine Opposition, die einmal selber Filmkultur der Massen wird.

Deren sieht den Avantgardefilm nicht so unmittelbar in utopischer Perspektive. Er ist zunächst Antwort auf real sich vollziehende historisch-gesellschaftliche Veränderungen. Diese verlaufen über die in der traditionellen Kultur befangenen Köpfe der Menschen hinweg. Der Avantgardefilm ist die Aneignung dieser Veränderungen durch das Subjekt, er konstituiert eine neue Wahrnehmungsfähigkeit, verändert die Realität im Kopf.

Die amerikanische Filmavantgarde entstand unter dem Einfluss der europäischen, deren Vertreter zum grossen Teil in die USA emigrierten. Ueber persönliche Kontakte und über die Werke sind auch die surrealistischen Elemente in Maya Derens Arbeiten vermittelt. Das revolutionäre Selbstverständnis der surrealistischen Gruppe führte sie Ende der zwanziger Jahre zur kommunistischen Partei. Der

Traum einer Einheit von poetischer Praxis und Revolution fand 1935 im Bruch der PCF mit den Surrealisten ein Ende. Die Spätphase des Surrealismus kennzeichnet der Rückzug von direktem politischen Engagement. Einige seiner Vertreter, so André Breton, entwickelten eine Neigung zu Magie, Okkultismus, Astrologie. Mystizistische Tendenzen im amerikanischen Experimentalfilm haben hier ihre Vorprägung. Vielleicht ist Maya Derens Interesse an der Voodoo-Religion durch diesen Einfluss mitbegründet worden. 1947 ging sie nach Haiti mit der Absicht, einen Dokumentarfilm zu drehen, sie blieb dann mehrere Jahre dort, wurde auch als Voodoo-Priesterin initiiert. Wie immer dieser Teil ihrer Arbeit und ihres Lebens einzuschätzen ist, die Konzentration ihrer Schriften auf ästhetische Fragen ist nicht mystizistischer Art. Im Gegenteil. In dem Aufsatz "Filmmedium als Muse und Mittel" schreibt sie: **"Das Medium bewegter Bilder zu erforschen heisst, die kreativen Möglichkeiten, die einzig und allein in diesem Medium stecken, zu entwickeln. Unter kreativ verstehe ich nicht** oz

irgendeine vage, mystische, inspirationsartige oder esoterische 19

Aktivität. Ich meine ganz einfach, dass man hier bei etwas landet, das nur durch die eigene Arbeit und das Filmmedium existiert." (27)

(27) M.D., "Filmmedium als Muse und Mittel", in: M.D., Poetik des Films, a.a.O., S. 34.

Aus dem Artikel "Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität"

("Cinematography: The Creative Use of Reality") spricht Aufklärungsinteresse.

Man könnte sagen, der surrealistische Materialismus ist darin mit der transzendentalphilosophischen Askese gegenüber der Erkenntnis des 'Dings an sich' zu einer kritischen Aesthetik des Film vermittelt.

Der surrealistische Austausch zwischen dem Unbewussten und der Dingwelt hat die Gestalt eines intersubjektiven Vorgangs angenommen - zwischen der Realität im Kopf des Zuschauers und der ästhetischen Aktivität des Künstlers. Die Dingwelt an sich reproduziert sich im fotografischen Vorgang, das ist ein geschlossener Zirkel, in dem die künstlerische Freiheit nichts zu suchen hat. Im Gegenteil, die Versuche, 'kreativ' mit der Kamera zu arbeiten, zerstören den Realitätscharakter des fotografischen, das Spezifische des Mediums.

Das fotografische Material ist anders als die Medien traditioneller Künste keine Arsenal von Formen der Mitteilung. Die Fotografie vermittelt Dauer, nicht Bedeutung.

"Die Fotografie dagegen arbeitet mit der lebenden Realität, deren Struktur vor allem dadurch geprägt ist, dass sie sich als Leben behaupten will, und deren Konfiguration auf diesen Zweck ausgerichtet sind und nicht darauf, ihre eigene Bedeutung mitzuteilen

(...) (28) Die fotografische Aufnahme erhält erst durch den Zuschauer Bedeutung.

(28) M.D., "Kamera-Arbeit: der schöpferische Umgang mit der Realität", a.a.O., S. 65.

Nur weil wir die Wirklichkeit, die in der Fotografie sich reproduziert, schon in unserem Bewusstsein tragen, können wir den Teilaspekt der Realität, den das fotografische Bild gibt, als diesen identifizieren. Die Aufnahme eines Schattens beispielsweise in einem Kriminalfilm bekommt einen Sinn erst, wenn wir ihn als Schatten einer Person erkannt haben. Und das können wir nur auf Grund unseres vorgängigen Realitätswissens. **"Während wir einen Film sehen, läuft** 81

den filmischen Bildern ab und bildet die unsichtbare Grundierung einer impliziten Doppelbelichtung." (29)

(29) Ebd., S. 66.

Der Film als Medium künstlerischer Mitteilung ist nicht unmittelbar der Film, der auf die Leinwand projiziert wird, sondern der Film im Kopf des Zuschauers. So ist er ganz unmystisch untrennbar und doch unterschiedlich etwas Materielles und etwas Geistiges, eine Form des Bewusstseins, an der die mehr als technische Bearbeitung des Künstlers ansetzen kann. Auch Deren hält an dem Realismusmoment fest, das alle Filmform berücksichtigen muss, aber definiert es nicht über die Objektwelt, die sich in der Fotografie reproduziert, sondern über das subjektive Vermögen der Realitätserkenntnis. Das Realitätsbewusstsein des Zuschauers darf durch technisch-formale Nutzung des Mediums nicht ausgeschaltet werden, sonst wird das Produkt bedeutungslos. Der Ausdruck einer verlangsamten Bewegung etwa entfaltet sich nur auf dem Hintergrund des gleichzeitigen Bewusstseins der Normalgeschwindigkeit. Daher kann der abstrakte Film nicht Kunst sein. Die Freiheit des Filmemachers zeigt sich im Eingriff in die Autorität der objektiven Realität, mit der Film als fotografischer Prozess in unserer Rezeption ausgestattet wird.

Die sinnliche Präsenz des Objekts im fotografischen Bild und seine individuelle Realität im Gedächtnisstrom des Zuschauers bleiben unangetastet, der formative Akt bezieht sich auf etwas Abstrakteres, das Zwischen-den-Bildern, ihre zeitliche Abfolge. Die ästhetische Handlung stellt Maya Deren als eine Manipulation von Raum und Zeit vor. Damit meint sie weniger die aus dem Erzählkino bekannten Techniken der Rückblende, des Zeiträufers, der Parallelaktion, als eine Transfiguration von Zeit und Raum, die ihre Fixierung auf den Handlungszusammenhang aufhebt - also die Identität eines bestimmten Raums, einer bestimmten Zeit. Damit wird eine herrschende Ordnung der Wirklichkeit zerstört, die Welt rückt in eine veränderte, zunächst unreal erscheinende Perspektive.

(30) Vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen

Anschauung begriffen und damit als Grundformen der uns bekannten Welt und Vernunft, "Transcendentale Elementarlehre Erster Teil: Die transzendente Aesthetik".

erkennbaren Welt. Wir erkennen nur die (transzendental-)subjektiv konstituierte

Wirklichkeit, nicht 'das Ding an sich', von dem wir lediglich affiziert werden, das

uns in Empfindungsdaten gegeben ist. Die Zeit als Form der inneren Anschauung

umfasst den Raum, der die Form der äusseren Anschauung ist. Durch die Kon-

struktion einer transzendentalen, nicht empirischen Subjektivität wurde ein im

Ansatz erkenntnistheoretischer Perspektivismus in die Grundlegung objektiver

und allgemeingültiger Erkenntnis umgewandelt. Die Voraussetzungen der Objek-

tivität - zu denen die Formen der Anschauung, Raum und Zeit wesentlich gehören

- dachte der Idealismus als unveränderbar. Eine der zentralen Erfahrungen, auf die

die Moderne reagierte, war die veränderte Zeit. Maya Deren macht darauf

aufmerksam, dass unter dem Einfluss der Literatur der Film Raum-Zeit-Vorstel-

lungen des 19. Jahrhunderts perpetuiert; während er, als Kunst des zwanzigsten

Jahrhunderts, par excellence geeignet ist, historische Veränderungen der Grund-

strukturen unserer Welterfahrung - in denen sich historisch-gesellschaftliche

Entwicklungen niederschlagen - zu reflektieren.

Dem 'künstlerischen' Film geht es also nach dem Willen der Filmemacherin nicht

um die Verleugnung der Wirklichkeit, sondern im Gegenteil gerade darum, dass das

Realitätsmoment des fotografischen Bildes nicht zur Aufrechterhaltung falscher

Vorstellungen benutzt wird. Der kritische Blick, mit dem Maya Deren an die

herrschenden Filmformen heranging, erhält sich auch in der Entfaltung ihrer

Asthetik eines Auteurfilms oder, wie sie es nennt, Amateur-films: Kritik erscheint

als konstitutives Moment des Films als Kunst. Er setzt unser Bewusstsein in

Gegensatz zu dem, was uns als Wirklichkeit allgemein gilt, und reflektiert darin

etwas Wirkliches, das sich dem herrschenden Realitätsverständnis entzog. Diese

Möglichkeit nun, und das machen Maya Derens Filme deutlich, kann nicht nur dazu

dienen, historische Veränderungen adäquat zu erfassen - nicht nur, wie Benjamin

lösen. Der Film kann -als Eingriff in Wahrnehmungsformen - die Aufmerksamkeit, die Sinne auf das vom öffentlichen Bewusstsein, vom gesellschaftlich reproduzierten individuellen Bewusstsein Ausgeschlossene lenken. Die Filmautorin ist dabei mehr als nur Uebersetzerin gesamtgesellschaftlicher Veränderungen, sie entfaltet ihre Phantasie - nicht in wirklichkeitsferner Imagination, sondern zur Eröffnung neuer Wahrnehmung. (aus: Frauen und Film, Nr.37, Avantgarde und Experiment, Oktober 1984, S. 38ff).

Marianne Lohmann, Entstehung feministischer Filmkritik und Filmtheorie in der Bundesrepublik.

Unmittelbar verbunden mit der Entwicklung der Filmproduktion von Frauen der frühen 70er Jahre ist die Entwicklung der Filmkritik von Frauen. Die 1974 von der Filmemacherin Helke Sander gegründete feministische Filmzeitschrift "Frauen und Film" dokumentiert die wechselnden Beziehungen zwischen Filmkritik und Filmpraxis, die sich in den beiden Bereichen zu immer grösserer Spezialisierung und Professionalisierung entwickelten. Im Unterschied zu anderen deutschen Filmzeitschriften stellt "Frauen und Film" den filmkulturellen Problemen gleichzeitig filmtheoretische Debatten gegenüber, wie sie in Screen , Camera Obscura, Wide Angle oder Jump Cut seit Anfang der 70er Jahre geführt wurden.(1)

(1) Möhrmann, Renate, "Gibt es eine feministische Theater-, Von einer feministischen Filmtheoriebildung kann insofern gesprochen werden, Film-und Fernsehwissenschaft?", in: Pusch, Luise F., "Feminismus, Inspektion der Herrenkultur", Frankfurt als sich seit den 70er Jahren eine intensive Auseinandersetzung um feministische 1983, S. 94.

Filmarbeit von Frauen auf internationaler Ebene entwickelt hat, die jedoch nicht in erster Linie in den Universitäten ausgetragen wird. Innerhalb der Filmwissenschaft entwickeln sich Ansätze "über eine feministische Theoriebildung, auch wenn sich diese grösstenteils im Off des akademischen Lehrbetriebes abspielt."(2)

(2) ebd.

Aus der Studentenbewegung und der neueren Frauenbewegung heraus entwickelte sich neben dem deutschen Autorenfilm der 60er Jahre (nach dem Oberhausener Manifest von 1962, zu einem Zeitpunkt, als es noch kaum eine Filmemacherin in der 21

Zahl weiblicher Kinobesucherinnen Mitte der 60er Jahre stark zurückging, setzte gleichzeitig die feministische Filmarbeit ein, der es unter anderem auch "zu verdanken (ist), dass die Aufmerksamkeit sowohl des europäischen Kunstkinos als auch des Hollywoodfilms in den 70er Jahren verstärkt wieder der Darstellung von Frauenproblematiken galt." (3) Während im Neuen deutschen Film zu beobachten

(3) vgl. Lukasz-Aden, Gudrun; Strobel, Christel, "Der Frauenfilm-Filme war, dass auch dort Schauspielerinnen aufgebaut und Identifikationsfiguren pro-

von und für Frauen", München 1985, S. 252.
duziert wurden, entstand darüberhinaus gleichzeitig das Interesse an alternativer Kinoarbeit.

Im Rahmen der ersten feministischen Proteste der neuen Frauenbewegung konzentrierten sich die Debatten eher als auf Literatur und Theater auf das Medium Film, und es bildeten sich innerhalb autonomer Frauengruppen Filmkollektive. Diese Entwicklung, die in der Bundesrepublik wie in Frankreich, Italien, England und den USA stattfand, führte auf der einen Seite zu der Filmarbeit von Frauen, die es sich zum Ziel setzte, auf die Diskriminierung der Frauen aufmerksam zu machen, auf der anderen Seite zu erster feministischer Theoriebildung. (4)

(4) vgl. Möhrmann, Renate, ebd.

"Die feministische Filmkritik unterscheidet sich von der herrschenden Filmkritik Vgl. auch: Donnerberg, Gabriele; Hartweg, Ingrid, "Genese des Verhältnisses von Feminismus und Film in vor allem durch ihre Parteinahme. Obwohl sie nicht im Gegensatz zu ihr steht, den USA", in: "Feminismus und Film", Osnabrück 1982, S. 22-27: "Als erstes feministisches Filmmagazin unterscheidet sie sich auch von der antikapitalistischen, linken Filmkritik noch begann die amerikanische 'Women and Film' 1972 in Los Angeles mit einer periodischen feministischen dadurch, dass ihr Erkenntnisinteresse und ihre Wahrnehmungsperspektiven auf Filmkritik".

die kapitalistische Gesellschaft durch die Lage der Frauen in dieser Gesellschaft vermittelt ist. (...) Feministische Filmkritik ist also eine Filmkritik, die sexistische Ideologien in Filmen aufzeigt." (5) Die feministische Filmkritik, die sich ab 1974 in

(5) vgl. Koch, Gertrud, "Von der weiblichen Sinnlichkeit und ihrer Lust

"Frauen und Film" artikuliert, war demzufolge pragmatisch ausgerichtet. Das und Unlust am Kino. Mutmassungen über vergangene Freuden und Hoffnungen", in: Dietze, Gabriele (Hrsg.), Redaktionsteam, bestehend aus Helke Sander, Gesine Stempel, Claudia Lenssen "Die Ueberwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung", Darmstadt 1979, S.116-121. u.a., arbeitete in Berlin mit wechselnden Mitarbeiterinnen von 1974 bis 1983.

Neben Filmkritiken erschienen in jeder Ausgabe, die zu Anfang von der Berliner Frauengruppe "Brot und Rosen" vertrieben wurde, zahlreiche Ankündigungen 01

aktueller Projekte, Adressen, Filmlisten, Festivalberichte. Ein Bild der Gegenkultur zeichnete sich ab, mit Frauengruppen, Frauenzentren, Volkshochschulseminaren und Wochenendtagungen. Filmkritikerinnen verstanden sich als Aktivistinnen, die Arbeits- und Ausdrucksmöglichkeiten einklagten.

“Wir machten Programmpolitik mit anschließender Diskussion, ganz am Anfang wurde die Zeitschrift persönlich in Kneipen verkauft und verteidigt. Sie war ein Kampforgan.”(6)

(6) Berg-Ganschow, Uta; Lenssen, Claudia, "Out of competition oder Lob, Preis und Profit.

Im Zuge dieser Neuerungen wird die Herausbildung einer feministischen Gegen-Schreiben über Film", in: Frauen und Film Nr. 34. Schreiben über Film", Berlin 83, S. 4.

Tradition innerhalb der Filmgeschichte als eines der Hauptanliegen der Filmzeitschrift verständlich. Eine Verbindung zwischen der Filmarbeit von Frauen der frühen Filmgeschichte (Alice Guy-Blaché, Esther Schub, Léontine Sagan, Germaine Dulac, Maya Deren) zu der Arbeit neuerer Filmemacherinnen wurde hergestellt: Chantal Akerman, Marguerite Duras, Lina Wertmüller, Giovanna Gagliardo, Eida Tattoli, Yvonne Rainer, Bette Gordon, Valie Export, Frederike

Petzold, Elfi Mikesch, Ula Stöckl, Helma Sanders-Brahms, Ingemo Engström, Ulrike Ottinger, Jutta Brückner.(7)

(7) Hansen, Miriam, "Messages in a bottle? Miriam Hansen examines

Gegen die Illusion einer Gegen-Tradition, die unabhängig von patriarchalisch 'Frauen und Film', women's cinema and feminist film theory in West Germany", in: Screen, Nr. 28, London geprägter Kunsttradition zu verstehen sei, wandten sich sowohl Silvia Bovenschen 1987, S. 32.

als auch Gertrud Koch.

“Die Sehnsucht, der von Männern gestalteten Welt ein positives (weibliches) Gegenstück anzumessen, erfährt so keine Befriedigung. Ist uns überhaupt an Chronologie gelegen? Lasst uns die Frauen der Vergangenheit doch zitieren, wie es beliebt, ohne Zwang zur nachträglich konstruierten Kontinuität. Eine Geschichtsarchäologie auf der Suche nach den verborgenen Tätigkeiten, Lebensbedingungen und Widerstandsformen vergangener und vergessener Frauen ist andererseits nicht blosser Nostalgie. (...) Die Vorstellung einer historisch immer existenten weiblichen Gegenkultur sollten wir uns abschminken. Andererseits: die so ganz andere Weise der Erfahrung, die so ganz anderen Erfahrungen selbst lassen

andere Imaginationen und Ausdrucksformen erwarten.”(8)

(8) Bovenschen, Silvia, "Ueber

Was für die Geschichtsschreibung des Films gilt, gilt auch für die Methoden der die Frage: Gibt es eine 'weibliche Aesthetik'", in: Dietze, Gabriele (Hrsg.), S. 189 ff.

Filmanalyse:

“Es geht auch darum, feministische Methoden der Filmanalyse zu entwickeln, weil wir nicht die Ansicht vertreten können, dass Methoden abtrennbar wären von den Intentionen, die in ihre Konstruktion eingegangen sind, dennoch beginnen wir nicht ohne Voraussetzungen - sozusagen ab ovo - mit der Schaffung der feministischen Filmtheorie. Wir können zurückgreifen auf diejenigen Methoden der Film-analyse, die in ideologiekritischer Absicht entwickelt worden sind. Wir haben gelernt, dass gerade Ideologiekritik undenkbar ist ohne den Zusammenhang einer materialistischen Gesellschaftstheorie, wie sie Marx beispielsweise entwickelt hat.”(9)

(9) Koch, Gertrud, a.a.O. S. 120.

Im Laufe der 70er Jahre dokumentiert "Frauen und Film" detaillierte Einblicke und Selbstdarstellungen im breitgestreuten Spektrum soziokultureller Bedingungen

der Film- und Medienarbeit von Frauen. Durch die damals sehr zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen Frauenbewegung und Filmarbeit, die sich in der Filmarbeit in den politischen Schwerpunkten der zu vermittelnden Inhalte offenbarten, äusserte sich ebenfalls in der Sprache der Filmkritik ein erfahrungbezogener, pragmatischer Ansatz, der in erster Linie die Erforschung weiblicher Autorenschaft reflektierte.

“Much as the relationship to the patriarchal tradition remained a key question of feminist aesthetics, the bulk of the journal's work during the 70s could be described as an investigation of forms of authorship - a detailed documentation of the conditions under which women work and interact with cinema.” (10)

(10) Hansen, Miriam,

Mit dem Ziel alternativer kultureller Praxis wurden kollektive Produktionsformen a.a.O. S. 33.

erprobt - sowohl in der Film- als auch in der redaktionellen Arbeit. “The programmatic interest in collectivity, finally, characterises the discursive mode of the journal itself - its editorial process, tone and selfimage - in particular during the

interviews and discussions. And even if the contributions don't always add up to a meaningful polyphony or an ongoing debate from one issue to the next, "Frauen und Film" nonetheless conveys a sense of collective enterprise, albeit of a precarious, fragmentary and eclectic quality."⁽¹¹⁾

(11) ebd.

In einer Uebergangphase der Redaktion von "Frauen und Film", aus der Helke Sander sich zurückgezogen hatte, um ihrer eigenen Filmarbeit nachzugehen, bildete sich die Zusammensetzung der Redaktion um. Das Schwergewicht verlagerte sich von FilmemacherInnen zu FilmkritikerInnen wie Claudia Lenssen, Gertrud Koch, Uta Berg-Ganschow, Heide Schlüpmann und Karola Gramann. Dies führte auch zu einer Dezentralisierung der diversen Redaktionsorte: Berlin, Frankfurt, Köln und Paris. Eine Polarisierung zwischen deskriptivem Stil der Filmkritik und ideologiekritischer Analyse - d.h. zwischen den Redaktionen Berlin und Frankfurt - führte 1983 zur Auflösung der Filmzeitschrift durch die Berliner Herausgeber, ohne Rücksprache mit den übrigen Redaktionen. Die Frankfurter Redaktion jedoch setzte sich für den Erhalt der Zeitschrift ein und ist seitdem einziger Herausgeber, nachdem Verlag und Mitarbeitererteam sich neu zusammensetzten. Hauptinitiatorinnen sind im Bemühen um eine kontinuierliche feministische Filmkritik in der Bundesrepublik die Filmkritikerinnen Karola Gramann, Heide Schlüpmann und Gertrud Koch. Ebenfalls aus dem Umfeld der Medien- und Filmwissenschaften stammen Mitarbeiterinnen wie Christine Noll Brinckmann, Annette Brauerhoch und Renate Lippert. So erklärt sich nach dieser 'Zäsur' in der Geschichte der feministischen Filmkritik, die dieses Presseorgan seit anderthalb Jahrzehnten dokumentiert, die Entwicklung zu einer Filmtheorie-orientierten Fachzeitung feministischer Filmanalyse. Die neue Redaktion kündigt ihre Fortsetzung knapp formuliert im Januar 1983 (Heft 34) an: "In ihrer Fortsetzung versteht sich die Zeitschrift "Frauen und Film" als ein Forum zur Auseinandersetzung mit Filmtheorie, Filmgeschichtsschreibung und Filmkritik. Ihre femini-

(...) (12)

(12) Gramann, Karola, u.a., "Wie es mit 'Frauen und Film' weitergeht", in: Berg-Ganschow, Uta, u.a.,

Im Vorwort der ersten Nummer der "FuF" der Frankfurter Redaktion wird prompt auf "Frauen und Film Nr. 34. Schreiben über Film", Berlin 1983, S. 13.

den Stellenwert der Sprache in der Filmkritik eingegangen, allerdings mit einem

Vokabular, das auf die vorhergegangenen Auseinandersetzungen deutlich sch-

liessen lässt. Die Redaktion wendet sich gegen Klischeedenken und Ablehnung von

Intellektualität, die die Auflösung des Kritikbegriffes zur Folge hat. Uebrig bleibt

ein vages Schreiben über Film, das Sachprobleme verlagert auf Sprachprobleme,

ohne diese dabei erklären zu können.(13)

(13) Gramann, Karola, u.a., "Verlorene Töchter, die nicht

Die Reflexion von Sprachstrukturen innerhalb der Filmkritik wird von nun an

mehr nach Hause wollen", in: Gramann, K., u.a., "Frauen und Film" Nr. 35. Die Fünfziger Jahre", Frankfurt

gefordert, den 'poetischen Positivismus' ihrer Vorgängerinnen lehnen die Frank-

1983, S. 2.

furterinnen ab, in dem sich Fragen nach Ideologiekritik schon gar nicht mehr

stellen. Sie zitieren 'lustvoll' die Frankfurter Schule mit Th. W. Adorno: "Nie ist

immanente Kritik rein logisch allein, sondern stets auch inhaltliche Konfrontation

von Begriff und Sache."(14) Und zu ihrer eigenen Verortung innerhalb der Kriti-

(14) ebd. S. 3.

schen Theorie zitieren sie in Anspielung auf Hegels Phänomenologie des Geistes:

"Fortgezogen aus des Vaters Haus bewegen wir uns auf der Strasse des Verstandes

mit Wanderlust: verlorene Töchter, die nicht mehr nach Hause wollen."(15)

(15) ebd.

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass das Verhältnis von der neueren

Frauenbewegung zur Theorie sich ebenso deutlich in der Auseinandersetzung der

FilmemacherInnen und KritikerInnen der ersten "Frauen-und-Film-Generation" zur

Filmtheorie abzeichnete. Erst in der "zweiten Generation" wird gezielt eine

Weiterentwicklung feministischer Filmtheorie in der Auseinandersetzung mit

bisherigen Theorien unter Einbeziehung der Ideologiekritik und Psychoanalyse

vorangetrieben. (aus: "Experimentalfilm der 80er Jahre von Frauen in der Bundes-

republik Deutschland", unveröffentlichte Magisterarbeit von Marianne Lohmann,

Bonn 1988).

Weiterführende Literatur

**Andere Avantgarde, Katalog Festival
und Ausstellung, Linz 1983**

**Frauen und Film, Nr. 37, Avantgarde
und Experiment, Oktober 1984**

**International Experimental Film
Congress, Catalogue, ed. Frances Hill,
Toronto 1989**

**E. Ann Kaplan, Women and Film. Both
Sides of the Camera, New York and
London 1983**

**Karyn Kay/Gerald Peary (ed.)
Women and the Cinema, New York 1977**

**Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst
von Frauen. Texte und Dokumentation.
Katalog Museum des 20. Jhs.,
Wien und München 1985**

**Gisliind Nabakowski/Heike Sander/Peter
Gorsen (Hrsg.), Frauen in der Kunst,
1. Bd. (Frankfurt/m. 1980**

Impressum

**Programm: Christine Noll Brinckmann,
Cecilia Hausheer, Helde Schlißmann
Redaktion: Cecilia Hausheer
Produktion: Marlon Heinrich
Gestaltung: Marcel Kunz und Peter Moser
Satz: Rita Zihlmann
Desktop Publishing: Input Data Luzern, P.Ulrich
Hrsg.: VIPER/zyklop verlag
© 1989 VIPER**

**VIPER: Postfach 4929, CH 6002 Luzern
Tel. 041/51 74 07**

ISBN 3-909310-03-6